# PUDOVKIN

## DESPRE ARTA FILMULUI

ESPLA — CARTEA RUSĂ

V. Pudovkin

Supracoperta și coperta: *S. Sandulovici*

*В. И. Пудовкин*
ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ
Государственное Издательство
„Искусство"
Москва 1955

V. I. PUDOVKIN

# DESPRE ARTA FILMULUI

E.S.P.L.A. – CARTEA RUSĂ

Traducere de D. I. Suchianu și Gh. Ojoolac

# V. I. PUDOVKIN — TEORETICIAN ŞI CRITIC IN ARTA CINEMATOGRAFICĂ

Vsevolod Illarionovici Pudovkin, artist al poporului al U.R.S.S., este unul din întemeietorii artei cinematografice realiste sovietice. Viaţa lui constituie o pildă a muncii pline de abnegaţie, pusă în slujba Patriei, de adînc devotament faţă de poporul său şi de dragoste sinceră pentru arta sovietică. Acesteia el i-a dăruit întreaga forţă a temperamentului său înflăcărat şi a uriaşului său talent. Artistul oglindea în operele sale, cu mare profunzime şi veridicitate, viaţa omului din popor în momentele istorice cele mai importante, cele mai hotărîtoare. Filmele realizate de el: *Mama, Sfîrşitul Sankt-Petersburgului, Urmaşul lui Ginghis-han, Minin şi Pojarski, Suvorov, Amiralul Nahimov, Întoarcerea lui Vasili Bortnikov* au fost pe drept apreciate şi iubite de public. Ele sînt larg cunoscute nu numai în Uniunea Sovietică, dar şi dincolo de hotare.

Încă în zorile dezvoltării cinematografului sovietic, Pudovkin a fost unul dintre primii maeştri care au pus în centrul atenţiei lor omul — omul nou, ridicat şi crescut de revoluţie. În filmul *Mama,* după romanul cu acelaşi titlu al lui M. Gorki, apărea pentru întîia oară în cinematografia sovietică imaginea realistă vie a muncitorului-revoluţionar, oglindind în adîncime trăsăturile caracteristice clasei sale.

De-a lungul întregii vieţi, în opera lui Pudovkin găseau răsunet problemele cele mai arzătoare şi mai actuale care se aflau în miezul preocupărilor oamenilor din ţara lui. El a ţinut întotdeauna pas cu vremea. Respira la unison cu ţara, trăia viaţa poporului şi, ca artist-comunist, ajuta în toate chipurile prin arta sa partidul în acţiunea lui importantă şi nobilă de educare culturală a maselor.

Pudovkin era un om înzestrat multilateral. Adeseori îl vedem manifestîndu-se ca scenarist, ca actor, ca pictor-decorator, ca pictor-grafician de cărți, reviste, panouri. Totuși, în biografia lui de artist capitolul principal l-a constituit totdeauna activitatea de regizor. Și cu toate că avea multiple preocupări, nu a fost niciodată un diletant. Fiecare îndeletnicire însemna pentru el o adîncă cunoaștere a obiectului. Acest multilateral spirit creator se completa în chip uimitor de fericit cu înclinarea spre generalizări teoretice.

Încă din prima perioadă a dezvoltării cinematografului nostru, Pudovkin devine cunoscut nu numai ca regizor de filme, dar și ca teoretician, ca critic de artă cinematografică. El scrie cărți ca: *Scenariul de film* (1926), *Regizorul de filme și materialul cinematografic* (1926), *Actorul în film* (1934). Editate la noi, ele au fost traduse în limbile germană, engleză, italiană și japoneză. Atît în lucrările teoretice, cît și în munca practică, Pudovkin se caracterizează prin curajul cu care abordează și rezolvă problemele cele mai dificile ale măiestriei cinematografice, problemele cele mai importante și încă nestudiate.

Oglindirea realistă a lumii înconjurătoare prin arta filmului, specificul cinematografic și diversitatea mijloacelor sale de expresie, compoziția filmului, cadrajul, montajul, sistemul de muncă cu actorul — iată o listă foarte incompletă a problemelor cuprinse în sfera activității sale de artist cineast, probleme pe care le abordează încă din primii ani ai muncii sale. Drumul spre rezolvarea lor, drumul către însușirea profundă a metodei realismului socialist a fost sinuos și marcat de contradicții. Artist în continuă căutare, plin de neastîmpăr în creația sa, Pudovkin se pasiona uneori pentru ideile pseudoinovatoare ale diverselor „școli" formaliste, și astfel se îndepărta de realism. Dar aceste pasiuni nu durau mult, căci baza creației sale, forța ei motrice, era dorința sinceră de a răspunde la problemele arzătoare ale vieții. Acest admirabil artist a știut să se situeze ferm pe poziții realiste. Cu același curaj și înflăcărare cu care se apuca de o treabă știa el să-și critice greșelile, judecîndu-le de pe pozițiile principialității partinice, și îndreptîndu-le, pentru ca apoi să pornească iar înainte. Criticînd erorile sale sau pe cele ale tovarășilor de artă, silindu-se a-și adînci cunoștințele

și perfecționa măiestria, Pudovkin vedea întotdeauna clar țelul precis al eforturilor sale. Îl ajutau pasionata lui dragoste de artist pentru arta cinematografică și o sete permanentă de a-și însuși noul, pe care-l căuta fără preget atît în practică, cît și în teorie.

Nu în liniștea biroului se ocupa Pudovkin de elaborarea sistematică a problemelor științifice. Tot ce a scris el a fost în primul rînd rodul propriei sale experiențe, al practicii sale de creator în regia de filme. Adeseori articolele lui se nășteau din stenogramele unor cuvîntări publice cu privire la anumite probleme arzătoare ale cinematografului. Firește, nu toate lucrările lui teoretice sînt indiscutabile. Mai ales în prima perioadă a creației sale, influențată de formaliști care acordau o importanță absolută mijloacelor de expresie cinematografică (în special montajului), Pudovkin a scris și articole unde găsim lucruri discutabile, uneori chiar vădit greșite. Dar nu aceste abateri constituie principalul în activitatea sa teoretică. Legătura vie cu practica, sfera însăși a problemelor de maximă importanță pentru dezvoltarea artei cinematografice, felul îndrăzneț și hotărît de a le pune, iată ce constituie în articolele lui Pudovkin un aport prețios la dezvoltarea teoriei cinematografului. Chiar și multe din lucrările scrise în perioada cinematografului mut sînt și azi actuale. Pentru cadrele artistice de cineaști și pentru teoreticienii cinematografului, ele prezintă nu numai un interes istoric, dar și un viu interes practic.

Lucrările lui V. Pudovkin au avut înrîurire și asupra dezvoltării cinematografului progresist de peste hotare. Cunoscutul critic italian Umberto Barbaro, într-un articol publicat în *Cinema sovietico* nr. 2, anul 1953, arăta că lucrările teoretice ale lui Pudovkin și creația acestuia au așternut în Italia drumul spre realism, că ele au slujit ca prim impuls acelei orientări a cinematografului italian cunoscută sub numele de neorealism, marcată de apariția multor filme pline de veridicitate.

Moștenirea lui culturală este de o însemnătate multiplă. Căci Pudovkin a fost nu numai un maestru eminent al cinematografului sovietic, precum și un teoretician al acestuia; el a fost și un artist care a arătat legătura organică, indisolubilă, care trebuie să existe între creație și activitatea obștească vie, de

artist-comunist. Întotdeauna pe poziţiile cele mai înaintate ale luptei pentru arta cinematografică realistă, Pudovkin se bucura de o mare stimă şi dragoste în lumea filmului. N-a existat discuţie la care Pudovkin să nu fi participat în modul cel mai activ, n-a existat problemă cinematografică arzătoare care să nu-i fi atras atenţia, n-a existat muncă pe care el s-o fi început şi îndeplinit altfel decît dăruindu-şi în întregime forţele sale de creaţie. Prin numeroasele lui cuvîntări şi conferinţe publice, prin activitatea sa publicistică, prin articolele sale de critică, el a contribuit la unirea strînsă a cineaştilor în jurul partidului şi guvernului sovietic, la mobilizarea eforturilor pentru rezolvarea problemelor de importanţă vitală. Participant activ la multe festivaluri cinematografice internaţionale şi la congresele internaţionale ale militanţilor progresişti ai vieţii publice, el era larg cunoscut în rîndurile cineaştilor din întreaga lume ca un tribun înflăcărat şi luptător intransigent pentru pace, pentru democraţie populară, pentru o artă cinematografică realistă înaintată. De aceea, şi articolele sale publicistice, scrise în diferite perioade, despre cele văzute peste hotare, prezintă la rîndul lor un viu interes pentru marele public.

*

Vsevolod Illarionovici Pudovkin a intrat în cinematografie la o vîrstă relativ matură. Avea douăzeci şi şapte de ani cînd trecea, în anul 1920, pragul Şcolii cinematografice de stat. Studiile superioare nu şi le terminase, căci în ultimul an de facultate plecase voluntar pe front.

La început V. Pudovkin a învăţat la regizorul V. Gardin. Sub conducerea acestuia, a participat la realizarea unuia din primele filme sovietice de lung metraj despre omul nou, despre omul care se forma în război şi revoluţie, despre lupta de clasă la sate în primii ani de consolidare a Puterii Sovietice. Filmul se numea *Secera şi ciocanul*. În echipa de lucru el este asistent de regizor, decorator, colaborator la alcătuirea scenariului şi, în sfîrşit, interpret al rolului principal: al argatului

Andrei Krasnov. Ce-i drept, măiestria lui actoricească nu era încă matură, dar nici schematismul scenariului nu oferea actorului tot materialul literar necesar modelării unui caracter mai adîncit. Totuşi, se putea vedea încă de pe atunci cum abordează realist personajul, cum încearcă să se integreze în rol.

V. Pudovkin s-a găsit în faţa unui alt sistem de educare a actorului şi regizorului cînd, în anul 1922, a trecut la atelierul lui L. Kuleşov.

L. Kuleşov era pe atunci de părere că arta actoricească, aşa cum o cerea şcoala teatrului realist, artă bazată pe retrăirea psihologică, nu este potrivită în cinematografie. Actorul de film trebuie să joace ca un „model", ca un perfect manechin; repetiţiile îi dau un antrenament fizic care îi va permite să acţioneze cu precizie. Regizorul căuta să transpună frămîntările psihologice în limba unor conduite reflexe mecanice. Asemenea concepţie constructivist-formalistă despre artă fusese produsul înrîuririi esteticii burgheze.

Cîtva timp V. Pudovkin a lucrat împreună cu L. Kuleşov şi s-a aflat sub înrîurirea concepţiilor formaliste ale acestuia. Totuşi, sărăcia spirituală a creaţiei, zugrăvirea superficială, pur exterioară, a omului nu puteau satisface pe un artist sensibil ca dînsul. „Nu vedeam, scria el, cum aş fi putut eu, cu nevoia mea organică de emoţie interioară, să-mi găsesc locul în forma seacă pe care o susţinea Kuleşov. Eram dominat de o năzuinţă instinctivă către omul viu." Pudovkin rupe cu grupul lui L. Kuleşov şi începe să lucreze independent.

În anul 1925 el realizează filmul *Mecanica creierului*, unde se arată, într-o formă populară, esenţa învăţăturii şi a experienţelor lui I. P. Pavlov.

Acest film dovedea uriaşele posibilităţi ale cinematografului în domeniul cercetării şi popularizării ştiinţifice. Filmul s-a bucurat de elogiile binemeritate ale academicianului I. P. Pavlov, care a apreciat în cel mai înalt grad capacitatea cinematografului de a expune accesibil, interesant şi în acelaşi timp riguros ştiinţific cele mai complexe probleme ale biologiei.

În cursul turnării filmului, Pudovkin a adîncit învăţătura materialistă pavloviană. Aceasta a contribuit la formarea concepţiei sale marxiste despre lume; l-a învăţat să abordeze

fenomenele vieții de pe pozițiile materialismului dialectic. Deosebit de asta, munca la acest film i-a imprimat lui Pudovkin unele deprinderi de ordin organizatoric și tehnic în regia filmelor de știință popularizată.

Dar nu în aceasta consta principala lui preocupare creatoare, ci în cu totul alt domeniu. Sfărîmarea vechiului și crearea noului în viața societății sovietice stîrneau la dînsul patos creator, dorința de a înțelege ce se petrece în juru-i și de a crea pe ecran imaginea omului nou, participant și erou al unor mărețe evenimente istorice. Pudovkin căuta un material cît mai impresionant pentru un astfel de film. Și avea să-l găsească la marele clasic al literaturii socialiste: la Maxim Gorki.

Romanul *Mama* deschidea regizorului vederea unor inepuizabile bogății a caracterelor umane, posibilitatea de a zugrăvi în adîncime clasa muncitoare, care la începutul secolului nostru păşea în arena istoriei și angaja lupta împotriva asupritorilor. Romanul lui Gorki fusese prima operă a realismului socialist unde se zugrăvea într-o formă artistică vie procesul creșterii forțelor proletariatului și înțelegerea de către acesta a sarcinilor sale istorice. Romanul lui Gorki l-a inspirat pe Pudovkin în crearea cinematografică a unei imagini realiste a omului nou. Regizorul de film, precum și întreaga echipă de filmare s-au străduit să se integreze în această operă admirabilă, să vorbească limba eroilor ei, să-i respire atmosfera. „Din acel roman — scria el — voiam să ne tragem seva muncii noastre creatoare, pentru realizarea scenariului și a filmului."

La transpunerea romanului în limba cinematografului, realizatorii trebuiau să găsească un scenariu de o formă laconică, astfel încît să comunice spectatorului esența imaginilor literare și să redea bogatul colorit al moravurilor și forțelor sociale din acea epocă. Deși filmul *Mama* în montarea lui V. Pudovkin, după scenariul lui N. Zarhi (1926), avea anumite lipsuri sub raportul dramaturgiei, el a fost totuși pentru acel timp o mare izbîndă de măiestrie cinematografică. Împreună cu *Crucișătorul Potemkin* al lui S. M. Eisenstein, filmul *Mama* a marcat o etapă în dezvoltarea artei cinematografice sovietice și a adus acesteia o glorie mondială.

Succesul ecranizării romanului *Mama* a depins nu numai de rezolvarea dată de scenariu și regie, dar și de arta actorului. Pentru interpretarea rolurilor principale, V. Pudovkin a invitat pe artiștii din școala realistă a M.H.A.T.-ului. În ciuda teoriilor formaliste, Pudovkin a dovedit prin munca sa practică la acest film ce mare forță reprezintă în cinematografie expresivitatea actorului, expresivitate bazată nu pe un antrenament mecanic, ci pe transpunerea creatoare, pe integrarea în personaj; Pudovkin demonstra astfel că adevărata naștere a emoției în cinematograf rezidă nu atît în montaj, cît în interpretare. Încă de atunci, cu prilejul acestui prim film al său de lung metraj, Pudovkin căuta să obțină de la actori simplitate și naturalețe, redarea veridică a sentimentelor prin integrare profundă în personaj.

Astfel, dacă succesul filmului, acest important început de afirmare a realismului în arta cinematografică, se datorește faptului că cineaștii s-au adresat literaturii proletare, și anume lui Gorki, nu e mai puțin adevărat că experiența scenică a actorilor de la M.H.A.T., aplicată în cinematograf, a constituit un factor tot atît de important și a avut o înrîurire binefăcătoare și decisivă asupra formării artei cinematografice realiste sovietice.

În toamna anului 1927 apărea pe ecran noul film al lui V. Pudovkin, *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*. Concomitent cu acest film, regizorul S. M. Eisenstein pregătise, pentru cea de a zecea aniversare a Marii Revoluții Socialiste, filmul *Octombrie*.

În aceste filme se simțea dorința fierbinte a autorilor de a afirma în cinematografie o temă nouă, revoluționară, tratată de pe poziții partinice, comuniste. Dar metodele lor de creație erau evident diferite. *Octombrie* evoca panoramic și monumental cronica acelor evenimente. Cadrajul acorda un rol precumpănitor prezentării diverselor monumente arhitectonice ale Petrogradului cu tot felul de statui de bronz, mitologice și istorice, ornamente de pe clădiri și de pe poduri etc., etc. În această îngrămădire, omul, adică participantul concret și creator al revoluției, se pierdea. Umbrit de masa lucrurilor, el se dilua într-o acțiune despersonalizată. Aceasta se explica prin maniera artistică a lui Eisenstein din acea perioadă, prin

înclinația lui de a prezenta efectele exterioare ale evenimentelor, servindu-se de mișcările de mase, fără o elaborare mai profundă a subiectului și a caracterelor individuale.

In alt chip și-a construit V. Pudovkin filmul *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*. El a continuat aci să-și dezvolte linia artistică începută în filmul *Mama*. Desigur, *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* era o operă epică, întinsă pe o perioadă lungă, cu evenimente multe și importante, oglindind avîntul revoluționar al maselor populare. Totuși el a fost construit pe un subiect net închegat. Subtitlurile filmului exprimau generalizări (*Cei din Penza, Novgorod, Pskov!*), dar pe ecran trăia și acționa omul concret cu trăsături individuale și caracteristice. Acest om concret era un flăcău de la țară, Ivan. Filmul arăta procesul de reeducare, care transformă pe acest flăcău neștiutor, analfabet, alungat de sărăcie din sat și face din el un luptător activ al revoluției, un luptător care va pleca la asaltul Palatului de iarnă în noaptea aceea de octombrie.

Dar, scria Pudovkin, acest Ivan „nu înfățișează pe «reprezentantul poporului», el n-avea să rostească nici o frază care să sune a lozincă generală. Toate acțiunile lui erau legate de interese profund individuale, de preocupări personale. Conflictul lui cu fabricantul e provocat de o dramă intimă. Chiar și în finalul solemn al filmului, eroul nu intră în Palatul de iarnă ca un învingător simbolic. Aparatul îl surprinde, oarecum întîmplător, printre numeroșii muncitori și soldați răniți.

Filmul se termină cu marea victorie a clasei muncitoare, înfățișată în episoade cu semnificație generalizatoare, ample, pe cînd povestea vieții eroului legat nemijlocit de această victorie se încheie pur și simplu prin împăcarea lui cu omul pe care înainte îl jignise, adică din nou printr-o întîmplare cu totul personală, cu caracter strict particular.

Filmul următor al lui V. Pudovkin a fost *Urmașul lui Ginghis-han* (1928), realizat după o povestire a scriitorului Novokșenov. In timpul războiului civil, comandamentul englez al trupelor de ocupație din Orient descoperise la un partizan mongol căzut prizonier o amuletă cu un document, care dovedea că acesta este urmașul lui Ginghis-han. „Englezii s-au gîndit să utilizeze prestigiul acestui document în fața maselor

populare mongole, hotărînd să-l urce pe tronul mongol pe partizanul care nici nu bănuia originea sa nobilă și să-l folosească într-un rol de monarh-marionetă. Dar mongolul fuge."

Această povestire a atras atenția lui V. Pudovkin prin originalitatea și actualitatea subiectului, precum și prin posibilitatea de a înfățișa procesul de formare a caracterului unui erou. Tema creșterii conștiinței revoluționare a omului din popor era realizată pe baza unui material nou și printr-un film de genul lucrărilor epice de aventuri.

Aproape toate filmările s-au făcut în cursul unei expediții la fața locului. S-a filmat după natură, sub impresia directă a observării vieții mongolilor. V. Pudovkin și operatorul A. Golovnea au reușit să redea cu precizie de etnograf viața și moravurile poporului din Mongolia. Cu prilejul unei convorbiri cu V. Pudovkin, Romain Rolland a spus că pentru el lucrul cel mai prețios în *Urmașul lui Ginghis-han* era că îi dăduse imaginea materială a unei țări pe care n-o văzuse niciodată, tabloul specific al vieții pe care o duc locuitorii ei.

V. Pudovkin vrea să dezvăluie prin personajul mongolului Bair o mare temă socială, anume lupta împotriva imperialismului englez, care sugrumă independența națională și politică a popoarelor din Orient.

Bair este un om simplu. Nu-i conducător, nici căpetenie. El nimerește pe neașteptate în mijlocul unei împletiri complicate de împrejurări. Văzînd, însă, nedreptățile și cruzimile la care se dedau ocupanții față de compatrioții săi, devine un răzvrătit cumplit și neînfricat. Filmul creează o figură cît se poate de expresivă de erou pornit pe drumul luptei de eliberare a poporului său de sub jugul străin. Sînt cu adevărat simbolice acele cadre unde galopul turbat al călăreților se transformă într-o vijelie care mătură pe intervenționiști de pe pămîntul mongol.

Nu în zadar acest film a rulat pe ecranele din străinătate sub titlul *Furtună deasupra Asiei*. El se mai bucură și azi de popularitate, cu deosebire în țările din Orient. După cum ne informează Georges Sadoul, cunoscutul istoric și teoretician francez al cinematografului (*Lettres françaises* din 16 decembrie

1954), filmul a rulat toată luna august cu mare succes la Saigon (Vietnam), în trei săli odată.

Aşadar *Mama, Sfîrşitul Sankt-Petersburgului* şi *Urmaşul lui Ginghis-han*. Lui Pudovkin îi plăcea să vorbească despre aceste filme în acelaşi timp, pentru că — explică el în biografia sa — „ele alcătuiesc o fază completă şi încheiată în viaţa mea de artist, oglindind gusturile şi năzuinţele mele..." Eroii din aceste trei filme ale lui Pudovkin — Nilovna, Ivan şi Bair — străbat, în evoluţia lor, acelaşi drum şi seamănă între ei prin fizionomia lor morală. Toţi trei sînt oameni de rînd prinşi de valurile revoluţiei. Faptul că încep să vadă limpede, că acceptă revoluţia şi participă activ la ea constituie puncte culminante în dezvoltarea lor. Spre această culminaţie se şi concentrează toate firele dramatice, în fiecare din operele citate. Tocmai tema trezirii conştiinţei a servit pe vremea aceea ca bază multor filme consacrate revoluţiei.

„Din primii ani ai vieţii tînărului stat sovietic, scrie Pudovkin, noi toţi eram deosebit de însufleţiţi de vastele idei generalizatoare ale noii orînduiri."

Meritul istoric al lui V. Pudovkin faţă de cinematografia sovietică constă în faptul că el a fost unul dintre cei dintîi cineaşti care au răspuns cu entuziasm chemării partidului de a lupta pentru o artă cinematografică populară, realistă şi bogată în idei. Filmele lui despre oameni simpli — *Mama, Sfîrşitul Sankt-Petersburgului, Urmaşul lui Ginghis-han* — o dată cu filmele altor maeştri sovietici pionieri ai ecranului au pus bazele realismului socialist în cinematografie.

Lupta pentru un bogat conţinut de idei şi pentru claritatea formei în cinematografie, Pudovkin a dus-o nu numai pe tărîmul practicii lui artistice, dar şi în cadrul teoriei şi al criticii, unde bătălia nu era mai puţin acută. În anii aceia apăruseră unii teoreticieni care apreciau arta de pe poziţiile „teoriilor" esteticii burgheze reacţionare; ei vedeau în cinematograf nu un mijloc de oglindire veridică a realităţii, ci o posibilitate de creare a unei lumi iluzorii, nereale, graţie montajului, graţie modului de succesiune a cadrelor filmate. Aşadar, şi în domeniul teoriei, încă de la primele sale lucrări, Pudovkin se manifestă ca partizan şi adept al realismului. În articolul

*Timpul în cinematografie*, publicat în revista *Cinematograful* în 1923, el subliniază că acumularea haotică de procedee nu poate caracteriza arta în ce are ea mai bun, „căci numai ordinea condiționează adevărata formă care trebuie creată, și numai o astfel de formă face impresie pe un plan de artă superioară".

În lucrările următoare, el abordează definiția specificului cinematografic și caracterizează principalele mijloace de expresie ale acestuia.

Ecranul, ca și teatrul, face parte, după părerea lui, din artele în timp și spațiu, deoarece construirea unei „opere cinematografice se desfășoară atît în spațiu, cît și în timp". În cartea *Regizorul de filme și materialul cinematografic*, V. Pudovkin ne previne că cinematograful are posibilitatea de a cuprinde evenimentele cu o mai mare amploare decît o poate face teatrul. „S-ar putea spune că cinematograful caută oarecum să-l facă pe spectator să iasă din cadrul obișnuit al percepției. El ne dă putința, printr-o atenție accentuată, să intensificăm percepția noastră, concentrîndu-ne asupra celor mai mici amănunte; pe de altă parte, ne permite să cuprindem aproape simultan, într-o singură percepere, evenimente ce se petrec de pildă la Moscova și altele, legate de acestea, dar petrecute bunăoară în America."

Cinematograful posedă admirabila capacitate de a arăta direct spectatorului orice fenomen al realității. „Prin bogăția posibilităților sale, cinematograful se aseamănă cu literatura, devenind prin aceasta o artă excepțională prin forța lui potențială de impresionare." Larga îmbrățișare a realității apropie cinematograful de genul literar al romanului. Dar imaginea percepută pe cale senzorială, imaginea vizuală concretă, face că cinematograful să fie mai eficient, mai accesibil și îi dă putința de a se achita de sarcini pe care uneori literatura nu le poate împlini.

Cinematograful este o artă sintetică. Pudovkin ia poziție împotriva interpretării greșite a acestei sinteze, înțeleasă ca o simplă reunire mecanică de arte diferite. În realitate, filmul e un aliaj de o calitate specială, în compoziția căruia intră elemente de pictură, muzică, teatru, literatură. Dar nici unul din acestea nu poate fi un component de sine stătător, care să

fi păstrat toate trăsăturile artei respective. Fiecare din aceste arte se dizolvă oarecum în film, se integrează organic în țesătura lui.

Trebuie să ne oprim cu deosebire asupra părții din carte consacrate montajului. Astăzi a devenit limpede pentru toți că montajul trebuie subordonat logicii de dezvoltare a subiectului și acțiunii filmate, pentru a exprima mai concret ideea operei. Dar în prima perioadă a dezvoltării cinematografului sovietic, unii regizori priveau montajul altfel. Adesea i se atribuia un caracter autonom; se considera important nu ceea ce fusese fixat pe peliculă, ci ceea ce se obținea prin alăturarea în montaj a secvențelor filmate. De fapt, întreaga muncă creatoare a acestor regizori se reducea la montaj. Iar Pudovkin, care la începutul carierei exagerase întrucîtva rolul montajului în creația regizorului, rămîne totuși printre primii care au privit montajul ca un simplu mijloc de oglindire realistă a lumii înconjurătoare.

Însuși titlul acestei părți din carte (*Montajul — logica analizei cinematografice*) arată că Pudovkin privea montajul ca un mijloc de reflectare a lumii reale. „Orice fenomen, spunea el, se petrece nu numai în spațiu, dar și în timp. Așa precum prin consecuția fragmentelor alese s-a creat spațiul de ecran, tot astfel trebuie, din contopirea elementelor de real, să se creeze și timpul de ecran."

Montajul trebuie să exprime desfășurarea evenimentelor în succesiune. Calitățile unui montaj sînt determinate în mare parte de un ritm bine găsit; la rîndul său „ritmul depinde de lungimea relativă a fragmentelor. În sfîrșit, lungimea unui fragment se găsește în dependență organică de conținutul lui". Luînd poziție împotriva transformării montajului într-un fetiș, combătînd interpretarea formalistă a montajului, Pudovkin atribuie totuși acestuia o mare însemnătate, văzînd în el un important mijloc artistic de expresie cinematografică.

Revenind de repetate ori asupra problemei montajului, în multe din lucrările sale el polemizează cu formaliștii. În cartea sa despre scenariul cinematografic, el arată că montajul nu poate rămîne indiferent față de conținut, că el este „un puternic mijloc de impresionare. De aceea, însușirea acestui pro-

cedeu şi a legilor sale este neapărat necesară oricărui cineast. Dar Pudovkin vede rolul montajului în cinematograf nu numai în redarea într-o anumită succesiune a desfăşurării subiectului, nu numai în înfăţişarea unor acţiuni petrecute simultan în locuri diferite. Montajul, după Pudovkin, face din autorul filmului un observator activ al vieţii. Montajul creează posibilitatea, printr-o anumită punere faţă în faţă a cadrelor filmate, de a dirija atenţia spectatorului, de a-l îndemna la comparaţii, la generalizări. In sfîrşit, montajul dă posibilitate autorului de a-şi exprima atitudinea faţă de materialul prezentat. Montajul este „o metodă nouă, dezvoltată de arta cinematografică. Montajul este descoperirea şi înfăţişarea clară a tuturor legăturilor, de la cele mai superficiale la cele mai profunde care există în viaţa reală". Pudovkin credea şi el că montajul este inseparabil de gîndirea autorului, „de gîndirea care analizează, critică, sintetizează, unifică şi generalizează".

In ultimul timp, bogatele posibilităţi ale montajului au fost din păcate folosite cu totul insuficient. O oprire s-a produs în dezvoltarea procedeelor de montaj. Pudovkin, care a luptat pînă la sfîrşitul vieţii pentru îmbogăţirea mijloacelor de expresie cinematografică, a văzut cauza acestui fenomen într-o oarecare teatralizare a ecranului, evidentă mai ales în filmele de după război. Acolo „ideile autorului sînt redate prin metode pur teatrale. Acolo, mai presus de toate, se vorbeşte. Se vorbeşte despre toate, se vorbeşte mult şi se arată puţin."

In legătură directă cu montajul, Pudovkin pune problema rolului amănuntului în film, capabil să intensifice emoţia care întovărăşeşte percepţia, să provoace la spectator anumite asociaţii.

Regizorul cinematografic poate să concentreze în timp desfăşurarea evenimentelor, mişcarea omului. Poate, prin schimbarea planurilor, să fixeze atenţia spectatorului asupra unor anumite fenomene importante, asupra unor anumite elemente ale scenei sau episodului, asupra chipului personajelor. „Aparatul de luat vederi, dirijat de regizor, îşi ia obligaţia de a elimina ce este de prisos, de a îndrepta atenţia spectatorului astfel încît el să nu vadă decît ce este important, decît ce este caracteristic."

Pudovkin însuși practica strălucit și subtil folosirea amănuntului. Filmul *Mama* este o pildă grăitoare în această privință. In special scena unde Nilovna își petrece noaptea lîngă cadavrul soțului ei. Liniștea tristă a nopții nesfîrșite este subliniată de stropii de apă care picură din lavoar, precum și de mișcarea ritmică, neîncetată a pendulei din perete.

Tot așa de fericit e folosită în filmul *Urmașul lui Ginghis-han* băltoaca de pe drumul care duce în tabăra armatelor de ocupație. Soldatul englez care-l mînă pe mongolul Bair la locul de execuție ocolește cu grijă băltoaca, iar Bair, care e abătut, calcă în mocirlă fără s-o observe. Dar la întoarcere soldatul englez este și el deprimat, fiindcă fusese nevoit să tragă într-un partizan, într-un om de rînd ca și dînsul. In această stare de spirit calcă și el in băltoacă. Iar cînd soldatul primește de la ofițer ordin să-l ducă înapoi pe Bair, el aleargă bucuros, sperînd să-l mai găsească în viață. Și atunci iarăși nu vede băltoaca. Folosind astfel amănuntul, regizorul a putut reda laconic și în același timp expresiv starea sufletească a personajelor.

Detaliul însă poate servi nu numai la redarea stării sufletești a eroului, dar și la zugrăvirea vie a mediului în care acționează. Se știe că Pudovkin atribuia o deosebită însemnătate zugrăvirii mediului din film. După el, orice acțiune trebuie plasată în adîncul mediului care-i formează coloritul. In cartea sa *Regizorul de filme și materialul cinematografic*, la capitolul intitulat *Ambianța filmului*, el scria așa: „Această ambianță, acest colorit nu pot fi și nu trebuie să apară doar într-o secvență sau în vreun subtitlu lămuritor. Ambianța trebuie să străbată de la început pînă la sfîrșit filmul sau cel puțin o parte din el."

Cinematograful este remarcabil tocmai pentru că pe ecran apare vizual și concret viața, în toată amploarea și naturalețea ei. Mediul nu este o împodobire a filmului, ci un element inseparabil de orice operă realistă. Chiar și un simplu peisaj, lucru atît de des întîlnit în film, trebuie să fie legat printr-o linie lăuntrică de acțiunea care se desfășoară. Acest punct de vedere, susținut în lucrările sale teoretice, Pudovkin

îl urma cu fermitate și în practică. Și era un adevărat maestru în zugrăvirea ambianței în care se petrece acțiunea filmului.

Să amintim, de pildă, cum este redată atmosfera traiului muncitorilor în primele cadre ale filmului *Mama.*

Pe ecran apar căsuțe scunde, înghesuite una în alta, în două șiruri lungi și drepte. Raze palide luminează ulița murdară. Aparatul ne transportă în odaia în care se adăpostește familia lăcătușului Vlasov. La ceasul din perete atîrnă, în loc de greutăți, un fier de călcat. Lavoarul e de fier, patul este acoperit cu o plapumă făcută din petice. Toate acestea caracterizează destul de viu mizeria traiului muncitorului din perioada dinaintea revoluției. Cearta dintre tată și mamă, iscată din cauza ceasului, dă spectatorului o idee clară despre viața grea a femeii. Și o soartă identică o aveau mii de soții de muncitori din Rusia țaristă.

Ideile lui Pudovkin despre rolul ambianței în film, expuse în lucrarea citată, precum și practica lui creatoare au, după părerea mea, o semnificație deosebit de actuală pentru cinematograful din zilele noastre. În mai multe filme în culori produse în ultima vreme se poate observa cum mediul înconjurător, ambianța, este redată ilustrativ-descriptiv. Peisajele foarte adesea nu sînt legate lăuntric de acțiunea în desfășurare și nu ajută la perceperea emoțională a ideii, ba uneori, prin frumusețea lor exterioară, îl și abat pe spectator de la ceea ce e principal, fundamental. Or, spune Pudovkin, „cinematograful este în munca lui foarte econom și pătrunzător. La el nu se găsește și nici nu trebuie să se găsească nimic de prisos. Nu există fundaluri indiferente. Totul e dirijat și concentrat, spre unicul țel al rezolvării sarcinii respective. Fiecare acțiune, fiind luată din lumea reală, este legată întotdeauna de anumite condiții generale care constituie caracterul ambianței."

Pudovkin cheamă pe cineaști la utilizarea precisă și sobră a mijloacelor de expresie; el face apel nu numai la regizori, dar și la scenariști. Una din cerințele principale la un scenariu este claritatea și unitatea compoziției. Dacă tema este expusă vag, dezlînat, dacă ideea tematică nu are funcția de pivot al scenariului, acesta este condamnat să eșueze. Dacă din scenariu lipsește ideea principală, așa-numita „supratemă",

care determină sensul tuturor întîmplărilor și al tuturor comportărilor personajelor, atunci și personajele vor fi absurde, iar acțiunile lor, haotice și întîmplătoare.

In deceniul la treilea, perioadă în care exista o pasiune pentru așa-numitul cinematograf regizoral și se exagera inutil folosirea mijloacelor regizorale, Pudovkin este unul dintre cei dintîi maeștri ai cinematografiei sovietice care susține că rolul predominant în film îl are fundamentul său literar, adică scenariul. Această idee o va dezvolta în cartea sa *Scenariul cinematografic*, unde se ocupă cu principiile construcției scenariului literar și a scenariului de lucru, adică a scenariului regizoral, precum și într-o serie de articole scrise în anii următori. Și dacă o parte din sfaturile sale practice cu privire la creația scenariului mut este învechită, în schimb tezele principale își păstrează actualitatea.

Astfel, Pudovkin cere scriitorilor-scenariști să studieze cît se poate de atent natura cinematografului, pentru ca atunci cînd scriu scenarii originale sau ecranizează opere literare să țină seama, chiar în această primă fază pur literară, de toate posibilitățile specifice și de toată bogăția mijloacelor de expresie proprii cinematografului. Ecranizarea nuvelelor, romanelor și povestirilor nu este după Pudovkin o muncă mecanică, o muncă de copist, ci o muncă de creație. Caracterul ei complex e condiționat de însăși deosebirea dintre cele două arte, dintre natura literaturii și aceea a cinematografiei, de deosebirea dintre procedeele lor artistice. „Cînd la prelucrarea unei opere literare în scenariu de film transpunem aidoma, cu o fidelitate mecanică, întreaga canava, întreaga fabulație în toată complexitatea ei, atunci, inevitabil, cădem în păcatele unei expuneri amorfe și formal rezumative." Această idee, susținută de Pudovkin în *Literaturnaia gazeta* din 23 septembrie 1932, prezintă un mare interes și este instructivă pentru tehnica scenariului.

E natural deci să cerem o concentrare a operei literare, o comprimare a fabulației atunci cînd o transpunem în limbajul cinematografic. Dar această cerință nu trebuie interpretată ca un drept de a sărăci imaginile din respectiva operă literară. Pudovkin a relevat, la timpul potrivit, deficiențele în ecra-

nizarea romanului *Mama*. O localizare inutilă a subiectului aducea întrucîtva o sărăcire a imaginilor. Meritul unei ecranizări depinde, în primul rînd, de măsura în care ideea principală și structura imaginilor din opera literară au găsit în film o dezvăluire profundă, într-o formă proprie artei cinematografice. Numai atunci un film construit pe baza unei bucăți literare poate reprezenta o valoare artistică de sine stătătoare.

Vorbind despre principiile care guvernează creația de scenarii, Pudovkin se ocupă de problemele generale ale esteticii realismului socialist.

Regizorul ia poziție netă împotriva naturalismului în creația artistică. Operele naturaliste, deși conțin uneori observații juste asupra vieții, nu pot servi la o adevărată cunoaștere a realității.

Artistul care încearcă să copieze fără avînt realitatea, fără să dezvăluie în diferitele fenomene ale vieții legătura lor lăuntrică, fără să interpreteze și să sintetizeze cele văzute de el de pe pozițiile concepției înaintate asupra lumii nu poate crea o operă artistică cu adevărat combativă, adecvată scopului, necesară poporului. Iată de ce Pudovkin scrie : „Artistul nostru... năzuiește în primul rînd spre adevăr, nu către «adevărul» mic, individual, uneori doar aparent, ci spre adevărul mare, obiectiv, produs și confirmat de mersul istoriei, adevărul concret spre care năzuiește tot ce este mai bun în om".

Pudovkin analizează mai amănunțit această problemă în articolul *Realismul, naturalismul și sistemul lui Stanislavski*. Naturalismul, după el, se manifestă nu în faptul că maestrul cineast „reproduce minuțios și precis vreun aspect al fenomenului din realitate, și nici în faptul că se adîncește în amănuntele cele mai mici ale acestuia, vina lui e că zugrăvește fals fenomenul în ansamblu". Dimpotrivă, artistul realist caută întotdeauna să pătrundă cît mai adînc într-un anumit fenomen din realitate. Îl va înfățișa și el amănunțit, prelucrîndu-i ultimele detalii, „dar întotdeauna opera lui va fi subordonată, dacă ne putem exprima astfel, «perspectivei de cunoaștere». Asta înseamnă că ceea ce-i mai important, caracteristic, se

va plasa întotdeauna pe primul plan, ceea ce-i mai puțin caracteristic sau mai fortuit se va situa mai departe."

Astfel, Pudovkin ia poziție împotriva simplei descrieri, a fotografierii faptelor în arta cinematografică. În creația unui scenarist, a unui regizor de filme sau a unui actor cinematografic, Pudovkin pune pe primul plan concepția acestuia asupra lumii, conștiința artistului; prin ea se refractă faptele realității, pentru a fi apoi reflectate pe ecran.

„Fără idei nu există artă." „Nu există artă mare fără o convingere profundă a artistului", scrie Pudovkin. Forța artei cinematografice realiste sovietice constă în înaltul ei conținut de idei, care a contribuit la gloria ei mondială. „Nu era vorba de vreun talent deosebit al unor anumiți artiști. Talente există pretutindeni. Important era că în operele sovietice se afla veșnic prezent spiritul puternic, plin de vitalitate al proletariatului victorios."

In această atenție mai mare acordată conținutului ideologic în creația maeștrilor cinematografului, apoi în polemica lui împotriva concepțiilor străine de estetica marxist-leninistă, se manifestă profundul său spirit de partid atunci cînd abordează problemele cinematografiei. „In artă, ce oare ne cere nouă drumul pe care îl numim realism socialist?", se întreabă el. Și tot el răspunde: „Acumularea avidă de cunoștințe care să dezvăluie esența unei filozofii și a unei acțiuni practicate de omenirea care luptă pentru o viață nouă; observarea însetată, caracterizată printr-un interes viu și personal, observarea însuflețită a realității vii, a luptei maselor populare și firește — element hotărîtor — participarea personală la acea luptă".

Pudovkin cerea oricărei opere de artă un înalt conținut de idei și un profund spirit de partid în aprecierea fenomenelor realității. In articolul publicat cu prilejul filmului *Privighetoare, pasăre măiastră*, Pudovkin scria: „Cînd este vorba de marile sarcini de partid care se pun artei, cînd e vorba de ajutorul ce urmează a fi dat partidului în uriașa lui activitate, trebuie să subînțelegem prin conținutul operei de artă nu numai ceea ce se poate expune prin cuvinte, nu numai ceea ce rezultă din subiect, din comportarea și acțiunile personajelor. Nu.

Conținutul cuprinde și modul în care, și sub aspectul formei, regizorul rezolvă toate sarcinile ce-i stau în față, pînă la cele mai mici. Aceasta intră de asemenea în conținutul unui film, determinînd gradul în care spiritul de partid este acolo prezent".

Astfel, V. Pudovkin nu limitează cerința spiritului de partid numai la conținutul operei de artă, ci îl extinde și asupra formei, deoarece, oricît de înalte și importante ar apărea ideile și gîndurile puse la baza operei, dacă sînt învăluite într-o formă neînțeleasă de popor, sau într-o formă plată, primitivă, ideile își pierd puterea. O asemenea operă îl va lăsa pe spectator indiferent față de soarta eroilor, nu-l va emoționa și, implicit, nu-și va împlini funcția educativă. Or, această funcție educativă a artei este de o importanță uriașă, căci, după cum a arătat M. Gorki, ea „acționează concomitent și deopotrivă de puternic asupra gîndirii și asupra sentimentului"*.

Pudovkin susține cu drept cuvînt că momentul hotărîtor în creația artistică este priceperea cu care maestrul creează tipuri vii prin alegerea și accentuarea unor trăsături de caracter, tipuri care să oglindească atît aspectele pozitive, cît și pe cele negative ale realității. Concluzia la care ajunge este că spiritul de partid se află în modul cel mai direct legat de măiestria artistică.

Totodată, Pudovkin privește spiritul de partid în artă indisolubil legat de caracterul popular al acesteia. A da dovadă de spirit de partid în arta cinematografică însemna pentru el în primul rînd a consacra, în mod conștient, creația artistică intereselor poporului. Este lupta conștientă a artistului pentru idealurile comuniste, folosind toate mijloacele artei sale. „Cinste și slavă, scria Pudovkin, artistului care a reușit, fie și în parte, să absoarbă în ființa sa ideile și sentimentele comune întregului popor! Un astfel de artist se poate pe drept mîndri cu un autentic succes în creație."

Ocupîndu-se direct de procesul de creație în realizarea unui film, V. Pudovkin consideră că punctul de plecare, elementul

---

* M. Gorki. *Opere*, vol. 25, Moscova, 1953, pag. 484.

hotărîtor, îl constituie observațiile personale ale artistului asupra vieții, minuțioasa studiere a realității, fără de care nu se poate crea un film veridic și realist.

In articolul *Satul socialist în cinematografie*, V. Pudovkin își exprimă observațiile critice cu privire la filmul lui Eisenstein *Vechiul și noul*. El vede cu drept cuvînt cauza eșecului filmului în aceea că regizorul, deși cunoștea în general politica partidului la sate, nu cunoștea însă în fapt viața de toate zilele a satului. Neposedînd un bagaj de observații concrete, neavînd senzația vie a materialului, artistul nu putea, firește, crea o operă realistă capabilă să emoționeze pe spectator. „Contradicția vie, scria Pudovkin, n-a fost scoasă din viață, din formele ei active și complexe, din forme în mișcare, ci a fost extrasă dintr-un sistem născocit, construit scolastic, în care ciocnirile aveau doar o acuitate aparentă." De aceea în acel film nu se găseau caractere vii de oameni din satul nou. Cadrele care arată tractorul remorcînd zece căruțe țărănești sau separatorul de lapte al artelului demonstrau doar în mod abstract superioritatea tehnicii mașinilor. Ele nu puteau emoționa, căci nu deveniseră încă elemente de artă.

Cu totul altfel a fost realizat filmul *Pămînt* al lui A. Dovjenko, unde se zugrăvește viața satului colhoznic, despre care Pudovkin vorbește în același articol. In centrul operei lui Dovjenko se situează omul. Artistul își zugrăvește eroii cu mare dragoste și pasiune. Acest film a marcat un moment important în dezvoltarea artei cinematografice sovietice, în îmbogățirea mijloacelor ei de expresie. Totuși, nu putem să nu fim de acord cu V. Pudovkin cînd socoate întrucîtva abstractă rezolvarea temei principale și a figurilor eroilor.

In munca sa în legătură cu ultimul său film *(Întoarcerea lui Vasili Bortnikov)* V. Pudovkin a rămas fidel principiului său de creație: atenția să se îndrepte în primul rînd către efortul de a reda în profunzime lumea spirituală a omului sovietic. Zugrăvirea ambianței care îi înconjoară pe eroii filmului, scenele din viața lor de toate zilele, peisajele, toate sînt strict subordonate sensului adînc al faptelor acestor oameni, iar prin acestea, subordonate ideii însăși a operei.

Pudovkin a urmat acest principiu atît în filmele lui cu subiect contemporan, cît și în cele istorice, care ocupă un loc important în biografia lui de creator.

Experiența dobîndită în cursul realizării filmelor sale istorice *Suvorov* și *Minin și Pojarski*, el o împărtășește și altora prin presă și prin viu grai. El relevă dificultățile regizorului de filme istorice, nevoit să se bizuie nu pe ceea ce a văzut și trăit, ci pe materiale istorice.

Pudovkin arată că eroul unui film istoric, la fel cu eroul romanului istoric, trebuie să fie poporul. Poporul își exprimă trăsăturile caracteristice, năzuințele și destinul prin figurile personalităților istorice și prin evenimentele istoricește petrecute. In filmul *Minin și Pojarski*, acest principiu e realizat cu succes. Aici interesul artistului pentru personalitatea celor doi eroi nu are un caracter de sine stătător. Acești oameni sînt interesanți în măsura în care activitatea lor corespunde năzuințelor patriotice ale poporului, în măsura în care ei acumulează într-înșii starea de spirit a poporului. Totodată, Pudovkin își dă seama că nu trebuie să se limiteze la prezentarea conducătorilor, a personalităților care conduc la luptă poporul rus împotriva intervenționiștilor străini, și că e nevoie ca însuși poporul să apară în film prin reprezentanți de rînd. Astfel Pudovkin va acorda cea mai mare atenție caracterizării acestor figuri. Foarte reliefat va fi zugrăvită fizionomia țăranului iobag Roman, căruia în subiectul filmului îi va fi rezervat un rol mare și activ.

Filmul *Suvorov* e oarecum altfel construit decît *Minin și Pojarski*. Eforturile principale ale realizatorului sînt axate aci pe figura lui Suvorov, ale cărui fapte eroice sînt un model de onoare și glorie militară.

Nu întotdeauna a reușit Pudovkin să întrupeze consecvent acest principiu al caracterului popular în ecranizările sale pe teme istorice. In filmul despre Nahimov el s-a lăsat ispitit, împreună cu scenaristul, să relcve unele momente din viața particulară a remarcabilului amiral rus, socotind în mod greșit că cheia pentru redarea temei filmului, anume marea însemnătate a activității lui Nahimov pentru Rusia, ar fi mai ales prezentarea acestuia ca un om simplu, sensibil și comuni-

cativ. „A rezultat un film nu despre Nahimov, ci despre baluri și dansuri, cu episoade din viața lui Nahimov", s-a spus în hotărîrea C.C. a partidului despre filmul *Viața cea mare*.

Inovațiile de ordin militar ale eminentului amiral — partea cea mai importantă din viața lui, care l-a făcut în primul rînd drag poporului — au fost împinse pe al doilea plan. „Ca urmare au lipsit din film fapte istorice importante, ca, de pildă, faptul că rușii au ajuns pînă la Sinope și că în bătălia de la Sinope au fost luați prizonieri mai mulți amirali turci, în frunte cu comandantul flotei."

Pudovkin și-a însușit ca un adevărat bolșevic critica din hotărîrea C.C., revizuindu-și radical filmul, pentru a da în cele din urmă o operă de înaltă valoare patriotică despre marele comandant de flotă rus.

★

Una din laturile măiestrici de regizor a lui Pudovkin în care s-a manifestat îndeosebi talentul său viguros a fost munca sa cu actorul. El atribuia în film o uriașă importanță expresivității actoricești, lucrînd mult și rodnic la sintetizarea teoretică a experienței măiestriei actoricești în arta cinematografică.

O serie de articole și studii (care se află și în culegerea de față) au avut scopul de a demonstra că forța expresivității actoricești în cinematograf se întemeiază nu pe antrenamentul mecanic și pe stereotipaje exterioare, ci pe transpunerea artistică a actorului, pe redarea profundă a conținutului lăuntric al personajului, prin oglindirea lumii spirituale a eroului. În munca la filmele sale, Pudovkin a atras actori educați după sistemul Stanislavski. Astfel, el a putut dovedi în chip convingător, pe tărîm practic, că esența creației actoricești este aceeași în teatru ca și în cinematograf. Atît actorului de filme, cît și actorului de scenă i se cere să fie veridic, firesc și sincer în comportarea sa, fie pe platou, fie în fața rampei.

Ce-i drept, actorul de teatru care trece în cinematografie trebuie să renunțe la un oarecare convenționalism teatral în

jocul său: la vocea forțată, la gestul puternic subliniat, la mimica accentuată, la machiaje brutale, într-un cuvînt, la lucruri care numai pe scenă apar veridice, ba chiar indispensabile dacă vor să fie expresive atunci cînd în sala de teatru sînt văzute și ascultate de la marea distanță care desparte pe spectator de actor.

Pe platoul de filmare, actorul poate să dea oricîtă amploare și sinceritate stărilor sufletești ale eroului, cu o voce neforțată, cu gesturi reținute, sobre, iar pe alocuri, numai printr-o mimică foarte discretă.

In cinematograful mut se ajunsese la o remarcabilă expresivitate în gest și mimică. O dată cu filmul sonor s-a pus regizorilor și actorilor o problemă serioasă: trebuia găsită o îmbinare justă între cuvîntul viu și toată acea bogăție a mijloacelor exterioare de expresie actoricească acumulate în perioada filmului mut. Rezolvarea cu succes a acestei probleme depinde, în primul rînd, de înțelegerea justă a rolului de frunte ce trebuie acordat actorului care creează un personaj. Lui trebuie să-i fie subordonate toate elementele de expresivitate ale ecranului. Și Pudovkin, încă din prima perioadă a cinematografului sonor, a apărat consecvent aceste poziții.

O dată cu filmul sonor, cuvîntul prin care actorul exprimă ideile și sentimentele eroului trece pe primul plan. Totuși, după Pudovkin, acțiunile exterioare ale actorului, expresivitatea lui exterioară, gestul și mimica nu-și pierd importanța, întrucît cinematograful rămîne mai departe o artă în primul rînd vizuală. Dar în activitatea creatoare a unui actor, ca de altfel în activitatea oricărui artist, țelul principal este lămurirea esenței ideologice a operei. Este prima și cea mai importantă condiție a succesului. Nu putem găsi o zugrăvire exterioară convingătoare a personajului dacă n-a fost găsită caracteristica lui lăuntrică. A descoperi calea care de la reprezentarea justă a esenței personajului duce la întruparea lui concretă, aci stă marea dificultate în creația actoricească. Cu ce trebuie deci să începem? Cu ce e interior, sau cu ce e exterior? Pe ce trebuie să ne sprijinim pentru ca actorul să-și înțeleagă, să-și aprofundeze personajul, ba chiar, ceva mai mult, să transforme această înțelegere într-o anumită com-

portare actoricească, putîndu-şi astfel subordona sentimentele unei logici de dezvoltare a sentimentelor eroului pe care îl întrupează ?

Toate aceste importante probleme sînt lămurite în lucrările lui Pudovkin din ultimii douăzeci de ani.

In lucrarea *Actorul în film*, publicată în 1934, chiar la începutul cinematografului sonor, Pudovkin lua categoric poziţie împotriva teoriei actorului de cinematograf considerat ca manechin docil, ca „model mecanic". El insista asupra ideii că, atît în cinematograf, cît şi în teatru, esenţa tehnicii actoriceşti constă în „străduinţa de-a obţine un caracter unitar, autentic, organic al personajului creat. Acest proces este legat de căutarea aşa-numitei acţiuni conducătoare a rolului, care îl va ajuta pe actor să-şi trăiască personajul de la începutul pînă la sfîrşitul piesei sau filmului.

In anul 1938, în articolul *Despre educarea interioară şi exterioară a actorului*, Pudovkin lămureşte problema esenţei şi importanţei mişcărilor corporale în creaţia actoricească. Aci însă regizorul exagerează întrucîtva rolul gesturilor, afirmînd că la om gestul ar precede întotdeauna cuvîntul şi conchide că, deşi manifestările exterioare — gest, mişcări, mers, mimică — nu se pot găsi despărţite de ceea ce este lăuntric, totuşi „acest lăuntric nu poate fi redat, întărit şi dezvoltat în toată amploarea fără a se fi găsit elementul exterior".

Concluzia nu este justă. Sub acest aspect ea exprimă nu unitatea dialectică dintre exterior şi interior, care înseamnă formă şi conţinut, ci un fel de echilibru mecanic între ele, în care amîndouă aceste componente apar echivalente. In realitate, între forma şi conţinutul operei de artă există o unitate în care rolul prim, hotărîtor aparţine conţinutului. Ulterior, Pudovkin şi-a dat seama de aceasta, şi în articolul său consacrat aplicării în cinematograf a sistemului lui Stanislavski a găsit rezolvarea justă a problemei corelaţiei dintre interior şi exterior. „Rezolvarea problemei fizice, arată el, constituie oarecum încheierea procesului lăuntric care a luat naştere în om, şi trebuie inclus organic în unitatea vieţii trăite de actor în rol. «Acţiunea fizică» trebuie să fie definită ca o

acțiune precis orientată a unui om stăpînit de o idee și de un sentiment."

Se știe că fusese o vreme cînd formaliștii, așa-numiții „inovatori", considerau că sistemul lui Stanislavski nu se aplică muncii cu actorul de cinematograf, deoarece el, chipurile, n-ar avea nevoie de arta transpunerii în rol, ci îi este de ajuns a ști să pozeze expresiv în fața obiectivului fotografic. Se motiva aceasta prin faptul că filmarea se face în secvențe mici, ordinea de succesiune a filmării episoadelor fiind determinată de obicei nu de consecuția în desfășurarea subiectului, ci de elemente tehnice: vremea de afară propice filmării exterioarelor, oportunitatea folosirii pavilioanelor și alte asemenea împrejurări. Toate acestea ar fărîmița inevitabil unitatea comportării actorului, ar întrerupe linia continuă de dezvoltare a vieții interioare a eroului creată de actor.

Bizuindu-se pe experiența proprie în munca sa cu actorul, Pudovkin a știut să dovedească în articolele sale că sistemul lui Stanislavski este perfect aplicabil în cinematograf. Ceva mai mult: dacă actorii și regizorii nu-și însușesc acest sistem, nicio perfecționare în măiestria cinematografică nu se mai poate concepe, precum inconceptibilă devine și însușirea metodei realismului socialist.

Sinceritatea și veridicitatea obținută de actorii care și-au însușit sistemul lui Stanislavski sînt necesare în arta cinematografică într-o măsură încă mai mare decît în teatru, întrucît aparatul de filmare apropie pe actor de spectator, dă acestuia din urmă putința să vadă toate subtilitățile în expresia sentimentelor — un joc al ochilor, un zîmbet discret, o imperceptibilă mișcare a mîinii etc.

Adevărul artistic cuprins în jocul actorului cinematografic este, prin forma lui, foarte aproape de adevărul vieții reale. Cît privește ordinea turnării, care adesea nu coincide cu desfășurarea logică a subiectului, ea complică, firește, întrucîtva munca actorului de film, care trebuie de fiecare dată să lege mintal starea lui sufletească prezentă, comportarea lui actuală cu fragmentele anterioare și posterioare ale rolului, căutînd să obțină unitate și logică în desfășurarea personajului. Dar, după cum arată Pudovkin, existența acestor condiții dificile

pentru actor nu infirmă, ci, dimpotrivă, dovedește încă o dată necesitatea de a aplica în cinematografie sistemul lui Stanislavski. Bizuindu-se pe el, actorul și regizorul de cinematograf vor putea găsi, păstra și întări linia lăuntrică de dezvoltare a personajului, pentru ca orice moment din comportarea actorului în fața aparatului să fie o parte indisolubilă a unui tot unitar.

„Pentru aceste condiții severe de lucru, spune Pudovkin — condiții mult mai severe decît în teatru, — partea practică a sistemului lui Stanislavski este prețioasă, este de neînlocuit."

Dar tocmai din pricina uriașei însemnătăți a sistemului lui Stanislavski pentru cinematograf, aplicarea lui pe platou, spune Pudovkin, nu trebuie să fie un împrumut direct al rezultatelor obținute în teatru, ci „o continuă dezvoltare, în noi condiții tehnice, mai complexe și mai bogate". Ca regizor el avea să realizeze zi de zi, în practică, această teză.

★

In lucrările din ultimii ani ai vieții, Pudovkin a lămurit unele din cele mai importante probleme ale istoriei cinematografiei sovietice.

In literatura din deceniul al patrulea se poate adesea găsi afirmația că arta cinematografică sovietică a apărut pe „un loc gol", că ea nu are tradiții naționale, că nu-i legată de literatura țării și de teatrul clasic rus. Pudovkin ia poziție categorică împotriva acestor concepții greșite, rod al unor idei superficiale despre procesul complex al formării acestui nou gen de artă. Analizînd primele filme sovietice reușite, el dezvăluie legătura lor organică cu literatura și arta rusă.

In articolele *Promoția lui* și *Cu privire la etapele principale ale dezvoltării cinematografului sovietic*, Pudovkin subliniază și un alt aspect în dezvoltarea cinematografiei sovietice. E vorba de strînsa și necesara ei legătură cu contemporaneitatea. „Dezvoltarea artei cinematografice sovietice, scrie el, este inseparabilă de istoria Statului Sovietic. Izbînda artistului în creație este întotdeauna condiționată de măsura în care ea se

contopește organic cu viața poporului." Viața ca atare a fost teren rodnic pentru arta cinematografică sovietică; aceasta s-a dezvoltat și s-a consolidat o dată cu afirmarea și înjghebarea noului fel de trai, a noilor caractere formate sub înrîurirea și grija de fiecare zi a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

„Manifestările înaintate ale vieții sociale, scrie el în articolul *Promoția lui*, dau neapărat naștere înăuntrul lor și unor forme înaintate de artă socialistă, care este, o repet, întotdeauna legată de realitatea vie."

Totuși, întărirea legăturii dintre artiștii sovietici și popor, cunoașterea vieții poporului, a intereselor și cerințelor lui, formarea metodei realismului socialist în creația artistică — toate acestea nu s-au făcut dintr-o dată. A fost nevoie de ani pentru ca artiștii, învingînd rutina și înapoierea, să se deprindă a generaliza faptele culese din realitate, a le generaliza de pe pozițiile concepției marxist-leniniste asupra lumii. In articolul citat, vorbind de opera lui I. Protazanov, unul dintre pionierii cinematografiei dinainte de revoluție și din epoca sovietică, Pudovkin arată cum, o dată cu însușirea tematicii contemporane, în creația acestui cineast au apărut și germenii realismului.

In perioada postbelică Pudovkin se manifestă și printr-un număr de articole critice sau publicistice. Ele oglindesc protestul crescînd al poporului sovietic și al forțelor progresiste din toate țările lumii împotriva atîțătorilor la un nou război. Intr-o scrisoare deschisă adresată oamenilor de artă din S.U.A. el exprimă, cu pasiunea care-l caracterizează, grija artistului comunist pentru soarta celor mulți și face apel la artiștii din America pentru ca ei să-și spună cuvîntul în problema cea mai arzătoare, în problema care frămîntă astăzi întreaga omenire, problema păcii; el le cere să oglindească în operele lor forța și vigoarea mișcării populare pentru apărarea păcii.

„Numai un front puternic al poporului, care să spună războiului «nu», numai unanimitatea milioanelor de oameni poate preveni catastrofa. Și în această operă nobilă, spune Pudovkin,

un mare rol vă revine vouă, maeştrilor culturii, vouă — oamenilor artei."

De aceeaşi adîncă preocupare, de aceeaşi înflăcărare pentru fericirea omului sînt pătrunse articolele şi notele sale scrise sub impresia vie a vizitelor lui la Londra, Varşovia, Cannes, Roma, Praga, Paris, ca participant la cel de al doilea Congres al partizanilor păcii, la festivalurile cinematografice internaţionale şi întîlnirile cu oamenii de artă din alte ţări.

Protestînd împotriva minciunii şi înşelătoriei, împotriva artei cinematografice decadente, reacţionare, el proslăveşte arta cinematografică veridică, realistă şi umanistă. In cuvîntarea rostită la şedinţa secţiei cinematografice a VOKS-ului, publicată în volumul de faţă sub titlul *Comic şi emoţionat pînă la lacrimi*, Pudovkin pătrunde adînc în esenţa creaţiei admirabilului maestru al artei cinematografice, Charlie Chaplin, pe care îl numeşte „stăpînul inimilor", dezvăluind rolul său progresist şi cauzele succesului mondial al filmelor sale.

„Chaplin, spune Pudovkin, a fost şi va rămîne un artist sincer cu o evoluţie extrem de organică. De la comediile lui primitive, în care sensul protestului împotriva nedreptăţii sociale era de abia perceptibil, el ajunge la o orientare clară a loviturilor sale în filme ca *Timpuri noi*".

In articolul despre filmul indian *Oropsiţii*, Pudovkin dezvăluie cauzele apariţiei acestei opere cinematografice, cauze legate de creşterea conştiinţei naţionale a poporului indian. El arată progresul intelectualităţii artistice indiene şi întărirea forţelor progresiste ale artei cinematografice.

Au trecut mai bine de trei ani de cînd fusese scris acel articol. Intre timp spectatorul sovietic s-a putut convinge că Pudovkin avusese dreptate. Filmul *Oropsiţii* n-a fost decît prima rîndunică vestitoare a înfloririi şi a puternicei propăşiri a cinematografiei naţionale indiene. La festivalul filmelor indiene din 1954, spectatorul sovietic a luat cu entuziasm cunoştinţă de filmul *Doi acri de pămînt*, în care se arăta simplu şi veridic drama socială a ţăranului indian. Cu deosebit succes au rulat pe ecranele din Uniunea Sovietică filmele *Uraganul* şi *Vagabondul*, care, deşi oglindesc o viaţă străină realităţilor noastre sovietice, ne emoţionează totuşi prin

veridicitatea, relieful artistic al imaginilor care afirmă dragostea pentru popor și dreptul acestuia la fericire.

Pudovkin a urmărit cu atenție și interes dezvoltarea artei din țările de democrație populară. Din numeroasele sale călătorii peste hotare, el se întorcea întotdeauna plin de valoroase impresii pe care le împărtășea cu plăcere colegilor și numeroșilor săi cititori. Se bucura de fiecare nou succes al prietenilor săi din străinătate și căuta să-i sfătuiască în munca lor creatoare. Alături de toți oamenii sovietici, Pudovkin a luptat pentru întărirea unei nezdruncinate prietenii între popoarele lumii.

★

Recapitulînd întregul drum de creație străbătut de Pudovkin, recitindu-i cărțile și articolele, cititorul începe să-și dea cu adevărat seama ce mare a fost rolul acestui talentat și inteligent artist, al acestui om înflăcărat, al acestui suflet de o puritate de cristal. Cititorul va înțelege ce mare i-a fost aportul în crearea cinematografiei sovietice și în generalizarea teoretică a experienței sale în arta ecranului.

A fost un patriot înflăcărat, un admirabil maestru realist, un adevărat artist comunist.

Înrîurirea lui se întinde mult dincolo de hotarele patriei. Această influență o simt maeștrii cinematografiei din țările de democrație populară și toți cineaștii progresiști din țările burgheze. De asemenea, Pudovkin a contribuit foarte mult la apropierea culturală dintre oamenii de știință și oamenii artei din întreaga lume.

Prezenta culegere de scrieri teoretice și critice va da unui larg cerc de cititori posibilitatea să cunoască, fie și parțial, moștenirea literară a lui Pudovkin — aport de seamă la teoria și istoria cinematografiei.

A. GROȘEV

## CUM AM DEVENIT REGIZOR

Marele Gorki a spus: „Artistul este un om care se pricepe să-şi prelucreze impresiile subiective, personale, să găsească în ele ceea ce are semnificaţie generală, ceea ce este obiectiv. Artistul este omul care ştie să dea reprezentărilor sale o formă proprie." Această definiţie a esenţei adevăratului artist are o însemnătate uriaşă. Cînd arunc o privire retrospectivă asupra drumului meu în artă, încep să-mi dau limpede seama de toată adîncimea, de toată justeţea acestor cuvinte. Spiritul de observaţie şi tendinţa de a-mi analiza impresiile fac parte probabil din însuşirile mele înnăscute. Nu pot nici să-mi dau seama de calitatea lor, nici să-mi amintesc cînd anume s-au ivit toate acestea în mine. Iar iscusinţa de a găsi ceea ce are semnificaţie generală în experienţa mea personală, în gîndurile şi creaţiile imaginaţiei mele, această iscusinţă am dobîndit-o greu. Îmi aduc aminte de toate eşecurile (mult mai numeroase decît succesele), îmi aduc aminte de toate dramele lăuntrice, uneori foarte serioase, şi de toate eforturile raţiunii, voinţei, sentimentului, care mi-au permis de fiece dată să ies înarmat cu mai multă experienţă, cu noi puteri pentru creaţii viitoare. Fiecare din noi îşi dă seama astăzi, cînd caută în trecut, cine ne-a ajutat ferm şi sigur, totdeauna la timpul oportun, ca să putem înainta pe drumul adevăratei arte fără a pierde vreodată curajul şi încrederea în izbîndă. Activitatea creatoare a partidului şi a conducătorilor lui,

nedespărțită de progresul culturii întregului popor în toate domeniile, a fost pentru noi marea și permanenta forță de educare și îndrumare, care nu numai că ne-a ajutat pe fiecare în parte, dar a creat însăși cinematografia sovietică — arta cinematografică cea mai înaintată din lume. Toate acestea privesc nu numai operele realizate de mine, dar și creațiile colegilor mei. Intr-o expunere biografică a realizărilor mele, doresc, firește, să fiu cît mai obiectiv. De îndată ce retrăiesc în gînd fiorul nădejdilor de altădată, îndoielile, bucuriile, dezamăgirile care au însoțit fiecare din filmele mele, îmi dau seama că o relatare „obiectivă" din cale-afară ar fi în felul ei o minciună. Iată de ce prefer să examinez drumul pe care l-am străbătut în creație nu numai de pe pozițiile mele de astăzi, ci reînviind frămîntările mele directe dintr-un trecut îndepărtat, lăsîndu-le intact aspectul de atunci. In aceste evocări, voi păstra deci simțirea artistului, iar artistul, ca să fiu sincer, a fost întotdeauna un critic foarte îndoielnic.

M-am născut la Penza în anul 1893. In adolescență mă distingeam prin ceea ce se obișnuiește a se numi „împrăștiere". Pasiunile mele erau năvalnice și dezordonate. Iubeam pictura, vioara, astronomia ; compuneam piese ciudate care aduceau cu niște dialoguri filozofice ; la toate acestea se adăuga atracția destul de puternică (care mi-a rămas și astăzi) pentru științele fizico-matematice, precum și o pronunțată aversiune pentru medicină, din care părinții mei hotărîseră să fac principala mea ocupație în viitor.

Mi-am impus voința. Nu m-am înscris la Facultatea de medicină, ci la științele fizico-matematice, specialitatea chimia-fizică, disciplină care încerca pe atunci, pentru prima oară, să rezolve problema structurii materiei, și care astăzi cercetează vastul domeniu al structurii atomului.

N-am încetat însă a mă îndeletnici cu pictura, muzica şi literatura. Ele duceau, ca să zic aşa, casă bună cu studiile de la Universitate. Acum îmi dau seama că întrunirea laolaltă a unor pasiuni aşa de eterogene se datora setei nepotolite de a cunoaşte fenomene noi şi neprevăzute. Simt încă şi azi emoţia fericită care mă cuprindea ori de cîte ori dădeam peste ceva promiţător de noutate şi supriză.

Imi aduc aminte că prin anul 1910, cînd eram încă în liceu, drumul cometei Halley întretăia orbita globului pămîntesc. După calculele astronomilor, întîlnirea între cele două corpuri cereşti părea inevitabilă. Toată lumea se agita. Moscova se pregătea pentru un fel de „sfîrşit al lumii". Oamenii erau într-adevăr îngrijoraţi. Se ştia, cu certitudine, că în cometă se găseşte un gaz, cianul, care ucide tot ce e viu.

Proporţiile grandioase ale acestui eveniment mă frămîntau şi mă emoţionau peste măsură. Imi ziceam : mîine, chiar mîine, se va întîmpla un lucru care nu s-a mai întîmplat niciodată şi despre care nimeni nu poate spune ceva hotărît. Şi eu am să fiu martorul acestui eveniment.

Fireşte, precizările mele de acum nu redau chiar cu exactitate conţinutul emoţiilor mele de odinioară. Toate sentimentele şi gîndurile îmi erau atunci tulburi şi confuze. Ştiu însă un lucru : năzuinţa spre ceea ce este nou, neaşteptat şi necercetat am avut-o întotdeauna şi mi-a rămas neschimbată pînă astăzi. Ea mă atrăgea către ştiinţă, după cum pasiunea mea pentru artă era nevoia firească de a da expresie visurilor care-mi răscoleau sufletul.

Cînd am venit pentru întîia oară în contact cu cinematograful, am fost izbit de originalitatea problemelor sale. Nu se putea compara cu nici o artă. O simţeam probabil intuitiv, pentru că noua mea pasiune se dovedi puternică şi bruscă.

Părăsind uzina unde lucram în calitate de chimist, am intrat ca elev la L. V. Kuleşov, tînărul regizor ale cărui lucrări aveau să pună mai tîrziu bazele cinematografiei sovietice[1]. Cinci ani am lucrat în echipa lui, practicînd literalmente toate îndeletnicirile posibile în producţia cinematografică. Scriam scenarii, desenam schiţe, construiam decoruri, interpretam roluri mici şi mari, îndeplineam însărcinări administrative, regizam diferite scene, în sfîrşit făceam lucrări de montaj.

Din această perioadă datează întîlnirea cu omul care avea să joace un rol hotărîtor în activitatea mea pe tărîmul artei. E vorba de Anna Nikolaevna Zemţova, care de douăzeci şi şapte de ani mă însoţeşte la drum, ca soţie şi ca prieten. Încă la începutul deceniului al treilea, ea scria despre cinematograf ca despre o artă plină de posibilităţi nedescoperite. Iar eu, cu setea mea de tot ce e nou, am reprezentat pentru dînsa, într-un fel, o posibilitate concretă de a-şi verifica, prin experienţă, intuiţia. Ea m-a silit literalmente să părăsesc munca de asistent, la care n-aveam de gînd să renunţ, pentru a deveni regizorul propriilor mele filme, muncă grea, şi care pe atunci îmi părea peste puterile mele. Ea mi-a dezvoltat şi menţinut în suflet încrederea în mine însumi. Ea mă convingea că preferinţele mele către realism erau juste, negînd valoarea acelor anomalii formaliste de care sufereau pe atunci o bună parte din tinerii artişti. Ei îi datorez nu numai primii paşi de independenţă în munca de regie, dar şi multe din izbînzile repurtate faţă de mine însumi, faţă de greşelile şi insuccesele mele. În asemenea cazuri, sprijinul unui prieten sincer are uneori un rol hotărîtor.

În anul 1925 mi s-a încredinţat prima mea lucrare de realizator. Era vorba de filmul *Mecanica creierului*, care expunea într-o formă populară esenţa teoriei şi experienţelor lui I. P. Pavlov. Reluam contactul cu un domeniu al gîndirii ştiinţifice de la care

mă depărtasem cîndva. Dar această reîntîlnire nu avea pentru mine nimic contradictoriu. Aparatul cinematografic, cu ochiul său atotpătrunzător, apoi montajul, care prin lipirea secvențelor dezvăluie legătura dintre diferitele fenomene ale realității, toate acestea nu-mi apăreau numai ca un mijloc de a descrie experiențe deja făcute, ci veneau să sugereze chiar anumite posibilități de noi experiențe de sine stătătoare. Era limpede pentru mine că posibilitatea de a fixa cu precizie mișcările permite ca ele să fie cercetate mult mai adînc decît prin simpla observare cu ochiul. Am propus profesorului Fursikov, consultantul meu, să folosim ca un reflex necondiționat sigur la om contractarea pupilei, pe care s-o înregistrăm cinematografic. Profesorul a fost de acord.

După ce am terminat filmul, am înțeles că pentru mine posibilitățile cinematografului de abia începeau să se dezvăluie. Contactul cu știința mi-a întărit credința în artă. Astăzi sînt adînc încredințat că cele două domenii ale cunoașterii sînt legate între ele mult mai strîns decît s-ar crede.

Filmele mele următoare au fost: *Mama, Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* și *Urmașul lui Ginghis-han* (1926—1928). Prefer să vorbesc despre ele laolaltă, pentru că alcătuiesc o fază completă și încheiată în viața mea de realizator, oglindind gusturile și năzuințele mele, păstrate de altfel, în mare măsură, pînă astăzi.

*Mama* și *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* sînt legate de creația prietenilor mei intimi — dramaturgul N. Zarhi [2] și regizorul M. Doller [3] — cu care am lucrat împreună. Relațiile noastre în muncă le-aș defini „o contopire organică". *Contopire* fiindcă legătura noastră în creație nu ne-a dus niciodată la compromisuri reciproce: ceea ce plăcea sau displăcea unuia era în cele din urmă acceptat sau respins

de ceilalți, *organică* fiindcă asemănarea noastră ținea de o profundă coincidență în idei și gusturi.

Discuțiile și ciocnirile nu duceau niciodată la concesii neprincipiale, ci se terminau regulat printr-o satisfacție generală, urmare a soluției exacte la care ajunseserăm. Și dacă ne arătam necruțători unul față de altul, era pentru că fiecare avea încredere în ceilalți.

Primele mele trei filme au fost mute. Consider și pînă astăzi ca forță principală a cinematografului — și nici pe departe îndeajuns folosită — imaginea vizuală. Uriașa putere a filmului mut o constituia omul. Pe fața lui, în ochii lui, spectatorul citea adevărul, citea sentimentele care dau naștere cuvîntului. Cuvîntul apărea și el. În subtitluri. De data aceasta cu intonația inevitabilă și precisă creată de spectatorul însuși. Cinematograful mut dezvăluia uimitor de clar, și așa cum teatrul n-ar fi putut-o face, viața interioară a omului, arătînd izvoarele cuvîntului, arătînd cuvîntul în procesul nașterii sale. Tot la cinematograful mut a apărut, în chip firesc, „prim-planul", faimosul prim-plan pe care cineaștii îl evită astăzi cu teamă.

Nu cred că trebuie să reintroducem în cinematograful sonor procedeele filmului mut în forma în care au existat ele în trecut. E minunat că putem auzi pe ecran cuvîntul, cuvîntul viu, a cărui forță e imensă. Dar nici nu trebuie ca dialogul actoricesc să fie considerat drept unicul mijloc de redare a conținutului, a ideii regizorale. Din păcate însă, cam așa stau lucrurile astăzi la majoritatea covîrșitoare a filmelor, inclusiv la ale mele.

În loc ca printr-o încordare a tuturor forțelor creatoare să dezvoltăm și să folosim mijloacele puternice specific cinematografice descoperite în perioada cinematografului mut, cedăm adesea în fața dificultăților, renunțăm la căutare și pășim pe calea bătătorită a împrumuturilor directe din recuzita de

deprinderi şi procedee ale teatrului. Chiar şi metoda — teatrală prin excelenţă — a povestirii orale, a întîmplărilor descrise (în loc de a fi direct înfăţişate), s-a înrădăcinat în filmele vorbite. Pe de altă parte, ele se afundă din ce în ce mai mult în decoruri construite, îndepărtîndu-se de o viziune mai largă a lumii ce ne înconjoară.

Îmi aduc aminte ce însemnătate uriaşă a avut pentru mine, pe cînd lucram la filmul *Mama,* întreaga ambianţă a vieţii şi a acţiunilor eroilor. La începutul filmului, noaptea întunecoasă, de abia luminată de felinare mizere, apoi, în final, primăvara, noroiul care sclipea, soarele vibrînd strălucitor în apa care curgea peste tot, apoi fluviul descătuşat în sloiuri uriaşe de gheaţă plutind şi înghesuindu-se zgomotos la picioarele de piatră ale podului; toate acestea nu erau un „fundal" static pentru dialogul actorilor, ci un segment de realitate, un fragment în mişcare şi dezvoltare din viaţa eroilor filmului. Noi numim asta, în mod nu prea fericit, „atmosferă". În teatru actorii o redau prin vorbire şi-i dau realitate primind oarecare ajutor de la decor şi ecleraj. În cinematograf, atmosfera reprezintă o forţă poetică uriaşă. Sentimentul că viaţa interioară a omului nu poate fi despărţită de lumea înconjurătoare dă într-adevăr elevaţie generalizării poetice necesare artei. Amintiţi-vă de *Călăreţul de aramă* — mica dramă a unui om neînsemnat, cufundat în stihia furioasă a inundaţiei. Aduceţi-vă aminte de romanul lui Evgheni şi al Tatianei, care creşte şi se lărgeşte laolaltă cu succesiunea anotimpurilor, cu schimbarea oraşelor, conacelor şi oamenilor care înconjoară pe eroii din *Oneghin.* În artă, naraţiunea poetică pierde didacticismul sec al unei schiţe abstracte, ea pluteşte ca o fiinţă vie, în timp şi spaţiu. Nu pot găsi nici un tablou contemporan în care un fenomen aşa de simplu, aşa de apropiat şi aşa de nedespărţit de

viață ca noaptea să se contopească atît de deplin și adînc cu subiectul ca în *Învierea* lui Lev Tolstoi, în capitolul despre tînărul Nehliudov. Ne pricepem și noi, doară, să facem asta. Amintiți-vă de noaptea ucraineană din filmul *Pămînt*[4], al lui A. Dovjenko.

Filmul *Mama* a fost pentru mine în același timp o căutare de mijloace pentru exprimarea generalizărilor poetice, precum și un izvor continuu de bogății noi și neașteptate, descoperite în viața care mă înconjura. Pentru scenariu, N. Zarhi a luat din romanul lui Gorki caracterele admirabil redate ale eroilor principali. El s-a văzut nevoit să construiască din nou canavaua subiectului, supunîndu-se exigențelor unui film scurt, și nu celora ale unui roman de mari proporții.

Astfel, pe mine nu mă stingherea obligația de a reda exact textul inițial; în fața mea se deschidea un cîmp larg, pentru o creație de sine stătătoare. Pentru întîia oară am dat de o bogăție inepuizabilă de personaje, cu înfățișări diferite, determinate de profesii și caractere diferite.

N-aveam grimer, și împreună cu M. Doller căutam pentru filmare oameni care posedau însușirile exterioare și interioare necesare personajului din film. Soldatul abrutizat din garda închisorii, femeia cu copilul, care aprobă, cu un zîmbet gingaș, la întrebarea: „Fiul dumitale?", președintele tribunalului în imobilitatea lui de idol de piatră, țăranul din închisoare, care, tăcut, își aduce aminte de satul natal — toți aceștia, indiferent de mărimea rolului, puneau în fața noastră probleme la fel de grele, care cereau cercetări minuțioase și o alegere fără greș.

Pentru întîia oară descopeream și eu secretele portretului (desigur de mult cunoscute maeștrilor picturii). De aici și numeroasele mele filmări în *raccourci,* apoi preocupările de compoziție și așezarea minuțios potrivită a omului în cadru, elemente

pe care critica avea să le releve mai tîrziu în lucrările mele. Școala lui Kulešov dezvolta jocul convențional al actorului, concepție pe care eu nu o împărtășeam. In filmul *Mama* am abordat pentru prima oară în profunzime problemele legate de căutarea sincerității în jocul actoricesc — sinceritate în cele mai mici amănunte. Ori de cîte ori puteam, înlocuiam „jocul" printr-o desfășurare firească. Mimica cinematografului mut oferea posibilități inepuizabile în această privință.

Cu aceeași fermitate cu care căutam adevărul clar exprimat în fizionomie, încercam să găsesc adevărul expresiv și în natura înconjurătoare.

Îmi aduc aminte că operatorul A. Golovnea[5] și cu mine ne sculam la trei dimineața și, înarmați cu aparatul, hoinăream prin împrejurimile Moscovei în căutarea „zorilor". Le-am găsit la un rîuleț cu unda cuprinsă de liniștea dimineții. Deasupra apei atîrna ceața, care încă nu se ridicase. Un cal priponit se adăpa domol și, de pe mal, își întindea, cît putea, gîtul ; buzele lui stîrneau pe suprafața apei cercuri line. Eram încîntat de acest cadru de film. Era pentru mine o „descoperire" pe care, desigur, n-aș fi putut-o prevedea în scenariu.

Toată munca pe care am desfășurat-o în legătură cu acest film al meu abunda în asemenea descoperiri, iar dorința de a le face am păstrat-o și în celelalte realizări de filme.

În *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* se puneau probleme speciale. Din primii ani ai vieții tînărului stat sovietic, noi toți eram deosebit de însuflețiți de vastele idei generalizatoare ale noii orînduiri. Povestirea epică despre flăcăul de la țară pe care sărăcia îl alungă din sat și care vine în capitală să se facă mai întîi muncitor, apoi soldat, iar în cele din urmă stăpîn al capitalei sale, ne-a apărut, lui N. Zarhi și mie, ca o temă capabilă să cuprindă toate ideile și sentimentele care ne frămîntau.

In acest film mi s-a dezvăluit o nouă şi mare posibilitate a cinematografului, aceea de a arăta într-o percepere vizuală unitară legătura dintre fenomene, redînd nu numai ampla lor frumuseţe poetică, dar şi sensul lor intrinsec.

In secvenţele despre bursă şi despre front, m-am ciocnit de senzaţia vie a dialecticii, ca să zic aşa, pe care pe vremea aceea mă străduiam s-o înţeleg. Lucrînd cu actorul, am priceput că, pentru ca flăcăul meu de la ţară să reprezinte imaginea generalizată a ţăranului rus, nu trebuia nicidecum să-l transform într-un simbol ambulant. El n-avea nevoie nici de fraze convenţionale, nici de comportări stereotipe. Ca şi înainte, urmăream în jocul lui simplitate şi sinceritate, din ce în ce mai convins că, cu cît voi găsi mai multe trăsături vii, individuale în caracterul creat de actor, cu atît mai convingătoare şi mai adevărată va fi generalizarea.

Această generalizare se simţea tot timpul în subtitlurile filmului *(Cei din Penza, Novgorod, Pskov!)*, iar în imaginile de pe ecran trăia şi acţiona, preocupat de micile lui treburi, un individ concret. El nu înfăţişa pe *reprezentantul poporului,* el n-avea să rostească nici o frază care să sune a lozincă generală. Toate acţiunile lui erau legate de interese profund individuale, de preocupări personale. Conflictul lui cu fabricantul e provocat numai de o dramă intimă. Chiar şi în finalul solemn al filmului, eroul nu intră în Palatul de iarnă ca un învingător simbolic. Aparatul îl surprinde, oarecum întîmplător, printre numeroşii muncitori şi soldaţi răniţi.

Filmul se termină cu marea victorie a clasei muncitoare, înfăţişată în episoade cu semnificaţie generalizatoare, ample, pe cînd povestea vieţii eroului legat nemijlocit de această victorie se încheie pur şi simplu prin împăcarea lui cu omul pe care înainte îl jignise, adică din nou printr-o în-

tîmplare cu totul personală, cu caracter strict particular.

Lucrînd la filmul *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului,* m-am convins definitiv că cinematograful e mult mai apropiat de roman decît de dramaturgie. De aceea mi se pare că, în multe domenii, filmele de azi neglijează marile posibilităţi proprii artei cinematografice.

Al treilea film care încheia ciclul primelor mele lucrări se numea *Urmaşul lui Ginghis-han* sau, aşa cum i s-a schimbat titlul peste hotare, *Furtună deasupra Asiei.* Am păstrat cele mai luminoase amintiri despre acest film. Sînt departe de a-l socoti ca cea mai reuşită dintre realizările mele, dar condiţiile în care mi-a fost dat să lucrez la acest film au fost, într-adevăr, cele mai favorabile din toată practica mea în creaţie. Am plecat în regiuni cu desăvîrşire necunoscute mie, m-am întîlnit cu oameni cu totul noi. N-am avut un scenariu prealabil detailat, ci numai planul subiectului. Scenariul s-a format o dată cu observaţiile pe viu, care aveau pentru mine un permanent şi arzător interes. Îmi aduc aminte cum, străbătînd podişurile imense ale Bureat-Mongoliei, opream într-una automobilul ca să fotografiem cutare scenă care ne mirase, diferite tablouri din viaţa de toate zilele, fără să ştim, pe moment, ce loc aveau să ocupe în viitorul film.

Romain Rolland, căruia îi plăcuse această lucrare a mea, mi-a spus că, după părerea lui, lucrul cel mai preţios în *Urmaşul lui Ginghis-han* este senzaţia că te afli aievea într-o ţară deosebită pe care n-ai văzut-o niciodată, o ţară în care lumea duce o viaţă cu totul diferită de a noastră. Păstrez cu recunoştinţă în amintire această părere a lui Romain Rolland, ca pe cel mai mare elogiu adus creaţiei mele.

Cu *Urmaşul lui Ginghis-han,* cinematograful mut intră, întrucît mă priveşte, în domeniul trecutului.

Sunetul apăruse; trebuia să mă obișnuiesc cu el, trebuia să mă simt cu noile aparate tot așa de liber în căutarea formei de exprimare a ideii precum mă simțeam atunci cînd lucram cu aparatul mobil și ușor al filmărilor mute.

Tranziția nu s-a realizat dintr-o dată. După ce am conceput filmul *O întîmplare banală* ca un film sonor, totuși, dintr-o oarecare sfială și datorită unor împrejurări de ordin extern, l-am turnat ca film mut. Vreau neapărat să mă opresc o clipă asupra amintirilor mele despre această lucrare, de care, de altfel, nu e de loc cazul să mă mîndresc. Filmul s-a dovedit a fi un categoric eșec. Astăzi, îmi dau prea bine seama de ce. În toate filmele precedente există acel ceva indispensabil unei adevărate opere de artă, anume acel ceva care dă semnificație generală, care este și important, și util tuturora. În filmele mele anterioare, deși în măsură diferită, acest ceva a existat. În filmul *O întîmplare banală* am încercat, pentru întîia oară, să-mi concentrez puterile asupra dezvăluirii vieții intime, personale, a oamenilor noștri sovietici. Subiectul scenariului cuprindea istoria unei căsătorii, a unei trădări conjugale și a revenirii laolaltă a doi oameni legați între ei, la început prin participarea la războiul civil, apoi printr-o profundă afinitate de caractere și prin concepția asupra lumii. O temă ce părea bine aleasă, utilă și fecundă. Dar noi, scenaristul și cu mine, n-am abordat-o așa cum trebuia. Scenaristul s-a lăsat furat de patosul exterior al expunerii, iar eu de efectul corespunzător al formei pitorești. În film nu se găsea aproape nimic, în afară de pseudodescoperiri de un caracter pur formalist. Acțiunea se petrecea în mediul ostașilor și comandanților Armatei Roșii, dar nici eu, nici scenaristul nu cunoșteam suficient oamenii, caracterul lor, întreaga ambianță. Au fost bine filmate luptele — exploziile, atacurile, canonada. Dar

oamenii care luau parte la ele aveau un aer emfatic şi profund neverosimil. Problemele etice cu adevărat importante, esenţiale pentru poporul nostru, n-au fost nici bine chibzuite, nici transformate într-o oglindire a realităţii vii. Totul s-a dovedit a fi superficial, prin urmare fals, şi deci nedemn de un artist sovietic. Critica filmului a fost necruţătoare şi dreaptă. Dar pe atunci eu nu ştiam încă să prefac critica în autocritică şi să mă dezbăr, cu ajutorul ei, de lipsuri care mie-mi păreau calităţi.

Primul meu film sonor, *Dezertorul*[6] (1933), a fost de la început şi pînă la sfîrşit un experiment. Admirabilul scenariu conceput şi realizat de N. Agadjanova l-am rupt literalmente în bucăţi, împins de obsesia mea de a pune la probă diferite forme ale legăturii dintre sunet şi imagine. Filmul s-a dovedit a fi, într-o mare măsură, formalist. El a fost rău primit de spectatori, ca şi filmul care avea să-i urmeze — *Victoria* (1938).

In anul 1938 mi s-a propus pe neaşteptate să încep realizarea unui mare film istoric, *Minin şi Pojarski.*

Necesitatea de a crea filme care să povestească concret şi veridic poporului nostru fapte din măreţul său trecut era firească şi legitimă. Sosise timpul cînd noua cultură a ţării în plin progres cerea imperios o legătură nemijlocită cu istoria. Poporul îşi privea cu alţi ochi trecutul, se convingea că revoluţia a dărîmat şi nimicit piedicile puse în calea creşterii şi dezvoltării forţelor sale. Cu mîndrie afla el la strămoşii lui trăsăturile fundamentale ale caracterului naţional, trăsături care au adus izbînzi hotărîtoare în trecutul apropiat şi depărtat, făgăduind alte asemenea izbînzi în viitor.

Cei mai buni maeştri cineaşti au abordat atunci tratarea unor teme istorice.

Toată experienţa şi priceperea cineaştilor trebuia deci folosită la rezolvarea unor probleme noi şi difi-

cile, legate de nevoile țării. Totuși, propunerea de a realiza un film despre *Minin și Pojarski* a fost pentru mine o surpriză. Nu mă ocupasem niciodată serios de istorie. Dar slăbiciunea cunoștințelor mele nu era singura piedică în acest domeniu. Îmi era străin acest gen de compoziție, și într-o oarecare măsură mă înfricoșa necesitatea de a compune, de a construi totul pe cale artificială. Începînd cu farfuria sau cuțitul din atelierul de recuzite și sfîrșind cu barba ce trebuia lipită pe fața fiecărui actor, acestea toate mă îndepărtau pur și simplu de realitate, de realitatea vie și mereu plină de surprize cu care mă deprinsesem așa de bine. Acum, eram aruncat în domeniul unei munci convenționale, o muncă mai ales de birou. Astfel, prima mea încercare avea să poarte — cred eu — urmele nepriceperii mele de a mînui materialul istoric.

*Minin și Pojarski* a ieșit — ca să folosesc o expresie în favoare la noi — ca o „vastă frescă", dar în această amplă cuprindere a evenimentelor s-au înecat și au devenit vagi caracterele vii ale eroilor. Aceștia au ieșit ca niște piese de șah, figuri care au o denumire și un rost în joc, dar care n-au o fizionomie proprie. Se petrecea aici ceva diametral opus față de ceea ce se întîmplase cu filmul *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului.* Acolo tocmai fizionomia individuală a eroului și caracterul lui profund personal dădeau generalizării un caracter concret. În filmul *Minin și Pojarski,* oricît m-am străduit să „cumpăr" pe spectator cu detalii plastice (ca de pildă noroiul „autentic" de pe uliție și de pe drumuri, armurile minuțios confecționate etc.), nu izbutisem totuși să-i crecz senzația vieții reale. Generalizarea era o generalizare de cabinet; ea rămînea rece și îngheța sîngele personajelor.

În următorul meu film istoric — *Suvorov* (1940) — am încercat să obțin rezultate mai bune. Admirabilul actor N. P. Cerkasov[7] și coregizorul meu

V. Pudovkin şi actorul A. Hanov (interpretul lui Minin) în timpul realizării filmului *Minin şi Pojarski* (1938)

V. Pudovkin, dramaturgul M. Papava (stînga) şi actorul B. Cirkov la Congresul internaţional al cineaştilor din 1949 (Italia)

M. I. Doller, care punea întotdeauna la baza filmelor sale jocul actorului, m-au ajutat în această direcție. *Suvorov* a ieșit mai cald și mai uman. Eroul principal nu se mărginea să funcționeze ca un element al subiectului, ci trăia, într-o oarecare măsură, o viață proprie, personală. Filmul îmi producea plăcere și pentru că mă făcea să întîlnesc domenii ale naturii încă necunoscute mie. Expediția pe gheţarii Caucazului, care a ţinut o lună și jumătate, mi-a adus aminte cele mai plăcute momente din perioada turnării filmului *Urmașul lui Ginghis-han.*

... Au sosit vremurile cumplite ale Războiului pentru Apărarea Patriei. Chiar din primele zile am luat conducerea producției de „Culegeri cinematografice" și am realizat la Moscova un film: *Ospăț la Jirmuka,* după minunatul scenariu al lui L. Leonov. Socot acest film pe deplin reușit, cu toată forma lui de schiță și cu toate dimensiunile lui mici. Mai tîrziu, în timpul evacuării, am ecranizat piesa *Oamenii ruși,* a lui K. Simonov (filmul s-a numit *Pentru patrie*).

În ultimele luni ale războiului am început să lucrez la *Amiralul Nahimov.* De acest film se leagă amintirea uneia din cele mai importante faze în munca mea de creație. Totul era terminat, filmarea se făcuse, filmul era montat, muzica — înregistrată; rămînea numai să prezentăm primul exemplar de probă pentru a avea aprecierea critică a conducerii. Această critică însă s-a produs într-un chip care pentru mine, în acea vreme, a fost cel mai neașteptat cu putință. În cunoscuta hotărîre a C.C. al P.C. (b) al U.R.S.S. asupra filmului *Viața cea mare,* lucrarea mea a fost citată ca un eșec suferit de un artist care nu studiase în măsura necesară materialul istoric, substituind narațiunii faptelor marelui amiral și însemnătății acestuia pentru istoria națională mici anecdote în întregime născo-

cite şi fără nici un interes sau importanţă pentru spectatorul sovietic. Mă aflam din nou în faţa greşelilor din trecut. Din nou nu ştiusem găsi în gusturile şi frămîntările mele personale acea semnificaţie generală, acel sens util tuturora, acel sens care, dintr-un simplu om înzestrat cu talent, face un artist capabil să servească, cu talentul lui, cauza întregului popor. Din fericire însă, de această dată nu mai eram omul care nu ştie să prefacă critica în autocritică. Împreună cu prietenul şi coregizorul meu D. I. Vasiliev[8], am început să îndrept greşelile. Ne putem mîndri că educaţia noastră de partid, bolşevică, ne-a dat puteri şi siguranţă în munca foarte complexă a revizuirii integrale şi a transformării filmului, şi ne-a făcut să obţinem cea mai înaltă recompensă acordată muncii noastre: Premiul Stalin clasa I.

La începutul anului 1951, am terminat împreună cu D. I. Vasiliev filmul *Jukovski,* sarcină pe care o consider, fără nici o exagerare, cea mai grea din cîte am avut de înfruntat vreodată. A topi laolaltă expunerea artistică şi conţinutul ştiinţific al lucrărilor marelui specialist rus în aerodinamică, iată o operaţie deosebit de complicată, cu atît mai mult, cu cît ne loveam la tot pasul de noţiuni abstracte, pur matematice. Sînt departe de a crede că am reuşit să realizăm mare lucru. Ştiu însă că asemenea filme sînt absolut necesare spectatorului nostru sovietic, în necontenită dezvoltare culturală. Şi mai ştiu că primul pas în acest domeniu nu se va irosi în zadar; activitatea noastră îşi poartă paşii în singura direcţie justă, permanent deschisă artistului sovietic: înainte, spre comunism.

*1946—1951*

# REGIZORUL DE FILME ŞI MATERIALUL CINEMATOGRAFIC*

## SPECIFICUL ACESTUI MATERIAL

### CINEMATOGRAF ŞI TEATRU

In prima perioadă a existenţei sale, cinematograful nu era decît o invenţie interesantă, care permitea fotografierea mişcării, lucru pînă atunci cu totul inaccesibil fotografiei. Datorită cinematografului, se puteau înscrie şi păstra pe peliculă imaginile a tot felul de procese în acţiune. Primele filme au însemnat încercări primitive, de ordinul simplelor curiozităţi, pentru a fixa pe peliculă mişcarea trenului, sau a unei mulţimi care circulă pe stradă, sau a peisajului văzut pe fereastra vagonului etc. La început, cinematograful a fost, deci, doar o fotografie animată. Era firesc ca prima încercare de a include această fotografiere cinematografică în sfera artei să aibă loc în cadrul teatrului. Tot cu titlu de încercare, aşa cum fusese fotografierea unei locomotive în mers sau a unei mări agitate, s-a început a se filma mici scene, foarte primitive, cu caracter comic sau dramatic, jucate de actori. Atunci apare spectatorul de cinema. Apar şi o serie de mici teatre speciale care proiectează aceste filme rudimentare. Filmarea începe să capete toate însuşirile unei producţii, şi încă ale unei producţii rentabile. S-a ţinut seama de uriaşa importanţă a faptului că de pe un negativ se pot trage numeroase copii pozitive, multiplicînd astfel pelicula la fel cu cartea tipărită în numeroase exemplare. Cinematografului i se des-

* Se publică prescurtat. (N. ed. ruse).

chideau largi posibilități. Oamenii încetează să-l mai trateze ca pe o simplă curiozitate. Apar atunci primele încercări de a filma un material serios și important. Firește, legătura cu teatrul încă nu se putea rupe și era cu totul de înțeles ca, la primii săi pași, cineastul să se fi lovit din nou de tendința de a fixa pe peliculă spectacole teatrale. Părea de un foarte mare interes faptul că se putea astfel conserva spectacolul de teatru, munca actorilor de teatru, manifestări eminamente trecătoare, trăind doar atît cît durează momentul perceperii lor de către spectator. Cinematograful rămînea, ca și în trecut, doar o fotografie animată. In munca operatorului nu era loc pentru artă. El nu făcea decît să „fotografieze" arta actorului. Firește, nu putea fi vorba nici de vreo muncă specială a actorului „de cinematograf", de procedee de joc specifice filmului sau de procedee regizorale proprii construirii de filme. De fapt, ce făcea un regizor cinematografic în acele timpuri? Avea la dispoziția sa un scenariu absolut asemănător unei piese de teatru, numai că acolo cuvintele personajelor fuseseră eliminate sau, cînd aceasta era posibil, înlocuite cu mișcări mute sau cu titluri foarte lungi.[1] Regizorul realiza scena pe linie pur teatrală. El marca mișcarea actorilor, întîlnirile, intrările și ieșirile. Scena astfel construită, el nu o filma în crîmpeie, ci în întregime, toată. Operatorul, care învîrtea manivela aparatului, fixa pe peliculă aceste scene tot în întregime. Procesul filmării nici nu putea fi conceput altfel, pentru că drept material pentru regizor serveau aceiași oameni reali — actorii — cu care lucra și în teatru. Aparatul nu servea decît la simpla fixare pe peliculă a scenei realizate în formă definitivă. Apoi scenele filmate se lipeau unele de altele în simpla succesiune a desfășurării acțiunii, întocmai așa cum actul dintr-o piesă se formează din scene. În sfîrșit, ansamblul fragmentelor se

prezenta publicului în formă de film. Într-un cuvînt, munca regizorului de cinematograf nu se deosebea de loc de aceea din teatru. Un spectacol cu actori fără grai, spectacol fixat fidel pe peliculă şi strămutat apoi pe ecran — iată ce erau primele filme cinematografice.

## METODA CINEMATOGRAFICĂ

La început, materialul cu care lucrau atît regizorii de teatru, cît şi cei de cinematograf era identic: aceiaşi actori, jucînd la fel ca la teatru, numai că scenele erau mai scurte şi aproape totdeauna neînsoţite de cuvinte. Însăşi structura muncii actorului de cinematograf nu se deosebea cu nimic de aceea a actorului de teatru. Problema era doar să înlocuieşti, cît mai inteligibil, cuvîntul prin gest. Era epoca în care cinematograful fusese, pe drept cuvînt, numit surogat de teatru. Dar o dată cu apariţia noţiunii de montaj, lucrurile s-au schimbat radical. Adevăratele materiale în arta cinematografică s-au dovedit a fi nu scenele reale, asupra cărora putea fi îndreptat obiectivul aparatului de filmat, ci altceva. Regizorul de teatru are întotdeauna de-a face cu procese reale, cu fapte concrete. Ele alcătuiesc materialul lui. O scenă pe care el a montat-o, dîndu-i formă definitivă, o scenă „pusă în scenă" de dînsul şi jucată la rampă, este un proces real şi concret, care se petrece în condiţii obligatorii de timp şi spaţiu, de spaţiu adevărat şi timp real. Dacă actorul de teatru se află la un capăt al scenei, el nu poate ajunge la celălalt capăt decît dacă va fi făcut un număr de paşi. Nu se poate evita această trecere, ea fiind condiţionată de legile spaţiului şi timpului real, cu care un regizor de teatru are de-a face în permanenţă. Imposibil să le calce. Cînd lucrăm cu procese reale întîlnim, inevitabil, o serie

întreagă de tranziții, care leagă între ele diferitele momente principale ale acțiunii. Cu totul alta e situația regizorului de cinematograf. Adevăratul material al acestuia îl constituie numai unele părți din pelicula filmată. Se aleg fragmentele luate din anumite unghiuri; se aleg numai unele momente ale desfășurării unui fenomen. Numai din aceste crîmpeie se creează viitoarea imagine de pe ecran. Ea este expunerea cinematografică a fenomenului filmat. Așadar, materialul regizorului de cinematograf nu va consista în nici un caz din procese reale, petrecute în timpul și spațiul real, ci din părți de peliculă pe care procesul respectiv a fost filmat[2]. Cu această peliculă regizorul poate face ce vrea atunci cînd se va ocupa cu „montajul" ei. El creează, pentru orice fenomen, o anumită imagine de ecran; el poate desființa toate momentele de trecere, și prin asta poate concentra oricît de tare acțiunea în timp; o poate comprima exact în măsura dorită de el. Acest procedeu de condensare în timp, de concentrare a acțiunii prin înlăturarea unor momente de tranziție inutile, se întîlnește desigur și în munca de teatru, dar într-o formă foarte rudimentară. E vorba de compunerea piesei din acte. A construi o piesă în așa chip, încît între actul întîi și al doilea să treacă cîțiva ani este de fapt tot un procedeu de concentrare a acțiunii în timp. În cinematograf însă, acest procedeu nu numai că este împins la maximum, dar el constituie esența însăși a expunerii cinematografice. Regizorul de teatru are, ce-i drept, posibilitatea să apropie în timp două acte succesive. Dar el nu poate face același lucru cu diferitele scene sau chiar tablouri. În schimb, regizorul cinematografic concentrează în timp nu numai diferite scene, dar chiar și fragmentele mișcărilor unui singur om. De fapt, ceea ce s-a numit la început truc cinematografic nu este decît procedeul de expunere caracteristic al cinematografu-

lui. Pentru ca să înfăţişăm pe ecran căderea unui om de la etajul al V-lea, filmarea se poate face în felul următor: la început ni se arată omul care cade de pe fereastră într-o plasă, în aşa fel, încît plasa să nu se vadă pe ecran. După aceea, se va filma căderea aceluiaşi om pe pămînt, de la o mică înălţime. Amîndouă aceste bucăţele de peliculă, lipite între ele, vor produce la vizionare impresia necesară. Căderea catastrofală n-a existat cu adevărat. Ea n-a apărut decît pe ecran, şi a fost alcătuită din două bucăţi de peliculă lipite alături una de alta. Din procesul căderii adevărate a unui om de la o înălţime foarte mare se selectează doar două momente: începutul căderii şi sfîrşitul ei; căderea intermediară e suprimată. Şi, repetăm: aceasta nu poate fi numit trucaj. Aceasta înseamnă limbaj cinematografic, exact aşa cum înseamnă limbaj teatral suprimarea de pe scenă a cinci ani intermediari care despart un act de următorul. Între ceea ce s-a petrecut aievea şi ceea ce se petrece pe ecran este o deosebire esenţială, deosebire care tocmai defineşte cinematograful ca artă. Aparatul dirijat de regizor îşi asumă obligaţia de a elimina tot ce e de prisos, de a orienta atenţia spectatorului în aşa chip, încît el să vadă numai importantul, caracteristicul. Cînd se filmează mulţimi, aparatul cinematografic prinde masa compactă de oameni filmînd-o în plan general; apoi intră în mijlocul acestei mase desprinzînd amănunte caracteristice. Amănunte care nu-s întîmplătoare, ci în prealabil alese, alese în aşa chip, încît din ansamblul lor, din totalul de elemente diverse, să se alcătuiască tabloul general al fenomenului. Să presupunem că mulţimea filmată s-ar caracteriza prin componenţa ei. De pildă, în frunte merg ostaşi ai Armatei Roşii; în urma lor, muncitori; după muncitori, pionieri. Dacă operatorului i-ar fi trecut prin minte să arate spectatorului componenţa acestei mani-

festații, așezînd pur și simplu aparatul într-un loc permanent și lăsînd să defileze în fața obiectivului mulțimea în continuă mișcare, de la începutul pînă la sfîrșitul acesteia, atunci spectatorul care observă manifestația ar fi silit să piardă un timp exact tot atît de lung cît i-ar fi trebuit ca să vadă manifestația reală trecînd prin fața lui. Filmîndu-se astfel, spectatorul e silit să se descurce singur prin mulțimea de amănunte care i s-ar perinda prin fața ochilor o dată cu manifestanții în mișcare. Folosind însă un procedeu curent și specific în cinematografie, se pot filma separat trei fragmente foarte scurte (ostașii, muncitorii și pionierii), care apoi combinate cu ansamblul, luat în plan general, vor da imaginea de ecran a manifestației, imagine în care însă nu se va pierde nimic. Spectatorul va putea aprecia atît dimensiunile cît și componența mulțimii; numai că timpul în care spectatorul capătă această imagine va fi altul.

### TIMPUL ȘI SPAȚIUL CINEMATOGRAFIC

Grație aparatului de filmare, pe care regizorul îl deplasează cum vrea, se creează prin montaj, adică prin lipirea fragmentelor astfel filmate, un nou tip de timp: timpul cinematografic. El nu este timpul real în care s-a desfășurat efectiv fenomenul petrecut în fața aparatului. Noul tip de timp, timpul de ecran, nu este condiționat decît de viteza observației, și pe de altă parte de numărul și durata diferitelor elemente alese pentru a reda pe ecran procesul filmat. Insă un fenomen se petrece nu numai în timp, dar și în spațiu. Timpul de ecran s-a dovedit a fi deosebit de cel real, arătîndu-se legat numai de lungimea diferitelor fragmente de peliculă combinate de regizor. Ca și timpul, spațiul de ecran este legat de procedeul principal al muncii cineastu-

lui, anume de montaj. Lipind fragmentele, cineastul creează acest nou fel de spaţiu. Diversele elemente — filmate, poate, din locuri deosebite ale spaţiului real concret — cineastul le adună, le uneşte în spaţiul de ecran. Datorită amintitei posibilităţi de a desfiinţa momentele intermediare, posibilitate valabilă pentru întreaga muncă din cinematografie, spaţiul de ecran se dovedeşte a fi produsul contopirii elementelor de realitate desprinse graţie aparatului de filmat. Să ne amintim numai de omul care cade de la etajul al V-lea. Ceea ce în realitate era o cădere de patru arşini * în plasă şi de doi arşini de pe o bancă a fost pe ecran o cădere de treizeci de arşini. L. V. Kuleşov a filmat, în anul 1920, cu titlu de experienţă, următoarea scenă: 1. Un tînăr vine din stînga spre dreapta. 2. O femeie vine din dreapta spre stînga. 3. Ei se întîlnesc şi îşi strîng mîna. Tînărul arată cu mîna. 4. Lucrul arătat este o clădire mare, albă, cu o scară largă. 5. Tînărul şi femeia urcă acea scară largă.

Diferitele fragmente filmate au fost lipite în ordinea arătată mai sus şi prezentate pe ecran. Spectatorul percepea în acest mod, cît se poate de limpede, fragmentele ca unite într-o acţiune neîntreruptă: întîlnirea celor doi tineri, invitaţia de a intra în clădirea aflată în apropiere, în sfîrşit intrarea în acea clădire. Iată însă cum fuseseră filmate fragmentele în realitate. Tînărul fusese luat lîngă clădirea Magazinului universal de stat, femeia — lîngă monumentul lui Gogol, strîngerea mîinilor avusese loc în faţa Teatrului Mare, clădirea albă era extrasă dintr-un film american (chiar casa de la Washington a preşedintelui Statelor-Unite), iar intrarea pe scară fusese fotografită în faţa catedralei Mîntuitorului. Rezultatul? Spectatorul a perceput întreaga scenă ca un tot, deşi filmarea se făcuse în locuri foarte diferite. Fragmentele de spa-

* *Arşin* — măsură de lungime rusească, egală cu 0,71 m. (N. ed.).

ţiu desprinse de aparatul de filmat au fost oarecum concentrate pe ecran. Ca să folosim expresia lui Kuleşov : avem aci de-a face cu o „creaţie de suprafaţă terestră". În procesul lipirii fragmentelor s-a zămislit un spaţiu nou, spaţiul cinematografic, care însă nu existase cu adevărat. Clădiri aflate în realitate la distanţe de mii de kilometri au apărut pe ecran atît de apropiate una de alta, încît spaţiul dintre ele a putut fi parcurs în cîţiva paşi de către cei doi interpreţi.

## MATERIALUL CINEMATOGRAFIC

Am stabilit deci punctul principal de deosebire dintre munca regizorului de teatru şi aceea a regizorului de film. O deosebire care ţine de diferenţa dintre materiale. Regizorul de teatru are de-a face cu o realitate palpabilă, pe care nu o poate deforma decît rămînînd tot timpul în cadrul legilor spaţiului concret şi ale timpului real. Regizorul de cinematograf are ca material pelicula filmată. Materialul din care îşi creează el opera nu-i făcut din oameni vii, nici din peisaje adevărate, şi nici măcar din decoruri fiziceşte reale, ci numai din imaginile acestora, imprimate pe diferite bucăţele de celuloid, pe care el le poate scurta, muta şi lega între ele în ce ordine vrea. Pe aceste frînturi sînt tipărite elementele realităţii. Combinîndu-le într-o ordine inventată de el, scurtîndu-le sau lungindu-le după bunul său plac, regizorul creează un spaţiu propriu al lui, „spaţiul de ecran", şi un timp de asemenea specific, „timpul de ecran". El nu deformează realitatea, ci doar o foloseşte, pentru a crea o realitate nouă. Caracteristic şi important în această muncă este că legile spaţiului şi timpului, pe care realitatea nu le poate nici ocoli, nici înlătura, devin elastice şi docile în mîinile cineastului. Cinematograful culege elemente de realitate, pentru ca din ele să creeze

o realitate nouă, proprie numai lui. Iar legile spațiului și timpului, implacabile atunci cînd lucrăm cu oameni vii, cu decoruri și spații scenice, se arată în cinematograf a fi cu totul altele. Timpul și spațiul de ecran, create de cineast, îi sînt acestuia supuse întru totul. Procedeul principal al expunerii cinematografice — construirea unui film unitar din fragmente, din elemente răzlețe, proces în cursul căruia putem elimina tot ce e de prisos, lăsînd numai ce e important și reliefat — este un procedeu care oferă posibilități excepționale. Fiecare știe că, cu cît ne apropiem mai mult ochii de un lucru pe care îl privim, cu atît mai puțin material va cuprinde cîmpul nostru vizual, iar pe de altă parte, cu cît ne apropiem privirile noastre cercetătoare de un obiect, cu atît observăm mai multe amănunte, și cu atît mai divizată devine observația noastră. Nu vom mai putea cuprinde obiectul în ansamblul lui. Vom alege succesiv cu privirea amănunte, și din aceste amănunte asociate vom obține impresia globală despre obiectul respectiv. O impresie de ansamblu, dar infinit mai vie, mai profundă, mai reliefată decît atunci cînd priveam de departe, cuprinzînd într-o privire de ansamblu întregul, dar scăpînd inevitabil amănuntele. Cînd vrem să observăm ceva, putem începe întotdeauna cu contururile generale, și după aceea, aprofundînd examinarea pînă la ultimele limite, o putem îmbogăți cu un număr tot mai mare de detalii. Amănuntul va fi întotdeauna un sinonim al aprofundării. O calitate esențială a cinematografului este tocmai facultatea lui caracteristică de a prezenta reliefat și pregnant amănuntul. Forța expunerii cinematografice stă în tendința permanentă de a pătrunde cu lentila lui observatoare cît mai adînc și mai departe în esența fenomenelor. Aparatul cinematografic se strecoară cu perseverență, oarecum neîntrerupt, în miezul însuși al vieții. El se străduiește să pătrundă acolo

unde nu va ajunge niciodată observatorul obişnuit, care cuprinde lumea înconjurătoare superficial, într-o privire fugară. Aparatul cinematografic pătrunde mai adînc, se apropie mai tare de tot ceea ce poate fi văzut şi deci fixat pe peliculă. Cînd omul abordează un fenomen real, el trebuie să cheltuiască un anumit efort şi să consume oarecare timp ca să ajungă de la general la particular, ca să adîncească observaţia lui pînă la limitele cînd amănuntul devine perceptibil şi analizabil. Dimpotrivă: în procesul montajului cinematografic acest efort este eliminat, desfiinţat. Spectatorul este aci un observator ideal, un observator extrem de perspicace. Regizorul a făcut din el un asemenea observator. Găsirea amănuntului bine ascuns, acesta este momentul inovator şi creator caracteristic muncii omului de artă, adevăratul moment care dă valoare înaltă prezentării lucrurilor. A arăta un fenomen aşa cum îl vede fiecare este egal cu zero. Nu avem nevoie de materialul oferit unei prime priviri fugare, cuprinzînd doar generalul şi suprafaţa. Avem nevoie de celălalt material, pe care ni-l va aduce o privire încordată, iscoditoare, o privire care vrea şi poate să pătrundă în adînc. Iată de ce marilor artişti ai ecranului, cineaştilor înzestraţi cu înţelegerea cea mai vie a acestei arte, le place să se afunde în amănunte; iată de ce ei elimină conturul general al fenomenelor şi, pe de altă parte, înlătură momentele intermediare, care-s atributul inevitabil a tot ce este natură. Cînd regizorul de teatru lucrează cu materialul său, el nu poate elimina din cîmpul vizual al spectatorului acel fundal, acea masă compactă de contururi generale inevitabile, în care se ascund amănuntele şi momentele pregnante. El nu poate decît să sublinieze ce crede de cuviinţă, iar spectatorul va trebui singur să se concentreze asupra elementelor subliniate. Înarmat cu aparatul de filmare, cineastul este mult mai pu-

ternic. Atenţia spectatorului se află în întregime în mîinile sale. Obiectivul cu lentilă devine ochiul spectatorului, care nu mai priveşte şi nu mai vede decît ce vrea să-i arate regizorul, sau, mai exact, ceea ce a văzut în fenomenul respectiv regizorul.

ANALIZA

Cînd dispare conturul general de tip şablon şi cînd, pe ecran, apare amănuntul profund şi ascuns, atunci expunerea cinematografică atinge limitele expresivităţii sale. Cinematograful scuteşte pe spectator de inutila osteneală de a elimina din cîmpul atenţiei tot ce-i de prisos. El îi arată amănuntul despărţit de conturul care-l încadrează. Ecranul desfiinţează împrăştierea, economiseşte forţele spectatorului şi, prin aceasta, obţine puterea maximă de impresionare. Să ne amintim momente din filme unde regizori excepţional de talentaţi au atins această expresivitate maximă. Să luăm, de pildă, un episod din filmul *Intoleranţă,* al lui Griffith [3]. Există acolo o scenă, în care o femeie ascultă sentinţa de condamnare la moarte a soţului ei nevinovat. Regizorul arată faţa femeii : un zîmbet nesigur, temător ; ochii plini de lacrimi. Apoi, deodată, pentru o clipă, îi vedem mîinile, numai mîinile, care încep să frămînte, cu ciupituri nervoase, pielea. Este unul din momentele cele mai puternice ale filmului. Nici o clipă nu ni s-a arătat femeia văzută întreagă. I-a apărut numai faţa, şi pe urmă mîinile. Regizorul a ştiut să extragă, din întreaga masă de materiale reale, numai două amănunte, foarte reliefate, şi ni le-a arătat. Poate tocmai prin asta a atins el acea uimitoare forţă de impresionare care caracterizează acest fragment. Reîntîlnim în fond aici selecţionarea accentuată de care am mai vorbit, posibilitatea de a elimina tot ce-i intermediar şi neimportant, înnăditurile cu rol de simple

racorduri, care nu-s inevitabile decît în realitatea brută. Nu vor fi menţinute decît momentele culminante. Tocmai în această posibilitate stă remarcabila forţă de impresionare a montajului, procedeul de bază al creaţiei cinematografice. Racordajele şi tranziţiile intermediare sînt apanajul necesar al realităţii directe, al naturii. Obligativitatea lor poate fi violată numai în urma unei încordări speciale a atenţiei spectatorului. Un om îşi poate foarte bine opri privirea asupra chipului unei femei, ochii lui lunecînd de-a lungul trupului ei şi fixîndu-se apoi cu atenţie asupra mîinilor ei. Aşa face un spectator cînd se uită la o femeie reală într-o ambianţă concretă. Cinematograful însă va elimina lunecarea privirii. La cinematograf spectatorul nu cheltuieşte energie de prisos. Desfiinţînd momentele intermediare, regizorul dăruieşte spectatorului energie economisită şi-l pregăteşte pentru o imagine creată de el, făcută numai din elemente reliefate, care pe ecran vor fi percepute mai vii decît fuseseră în realitate. Rezultă de aci că munca regizorului de filme are întotdeauna un caracter dublu. Înainte de a consemna imaginea pe ecran, regizorul trebuie să aibă material pregătit pentru această imagine. Dacă vrea să folosească procedee cinematografice, el nu poate şi nici nu trebuie să filmeze realitatea aşa cum se înfăţişează ea unui observator curent, unui observator mediu. Pentru crearea imaginii de ecran, regizorul trebuie să aleagă elementele din care ea se va închega ulterior. Ca să le adune, el trebuie întîi să le găsească. Şi iată-ne în faţa unei obligaţii de care ne vom lovi necontenit: necesitatea de a ne deda la un proces original de analiză prealabilă, pentru fiecare din fenomenele reale pe care regizorul vrea să le utilizeze în filmările sale. Pentru fiecare fenomen trebuie să se producă un proces asemănător cu ceea ce în matematică se numeşte „diferenţiere". Aceasta înseamnă, în cine-

matografie, divizarea în părți, în elemente. Aci, tehnica observației se îmbină cu momentul creator al alegerii elementelor caracteristice necesare lucrării viitoare. Ca să creeze artistic chipul femeii din sala de judecată, Griffith, probabil, a conceput și poate că a și văzut zeci de femei desperate. Le-a văzut, desigur, nu numai mîinile, dar și chipul. Totuși, el a ales numai zîmbetul printre lacrimi și degetele care ciupesc pielea, făurind din aceste elemente o imagine cinematografică de neuitat. Să luăm acum alt exemplu. Iată, în strălucitul film al lui Eisenstein[4] *Crucișătorul Potemkin,* scena cînd se trage în mulțimea de pe scara din Odesa. Fuga maselor pe trepte este redată foarte sobru și nu ne zguduie așa cum ne emoționează căruciorul în care se află un copilaș. Căruciorul se desprinde din mîinile mamei ucise chiar atunci și alunecă la vale. Această pornire la vale îl impresionează, îl lovește pe spectator ca ascuțișul unei tragedii. Căruciorul acela reprezintă un detaliu, ca și altele, ca acela de pildă al băiețelului cu capul spart. Mulțimea de oameni a fost descompusă analitic, în părți, oferind astfel regizorului un cîmp larg de alegeri creatoare, iar amănuntele bine găsite vor da, în faza montajului, episoade de o forță de impresionare excepțională. Iată și un alt exemplu, mai simplu, dar foarte caracteristic pentru munca în cinematografie. Cum să redăm, bunăoară, un accident de automobil? Un om a căzut sub roțile acestuia. Materialul concret este complex și abundent. Avem strada în mișcare, automobilul în mers, un om care traversează, mașina care dă peste el, șoferul speriat, frînele care blochează, omul care nimerește sub roți, vehicolul care-și continuă înaintarea în virtutea inerției, în sfîrșit, cadavrul. În realitate totul se petrece într-o succesiune continuă. Ce a făcut însă cu acest material unul din regizorii americani în filmul *Fiul*

*maestrului*[5]? Pe ecran apar următoarele fragmente, în următoarea ordine: 1. Strada cu automobile în mers; un om, cu spatele spre aparat, traversează; alt automobil, în trecerea lui, ascunde pe om vederii noastre. 2. Apare, pentru o clipă, fața speriată a șoferului; șoferul frînează brusc. 3. Un timp tot așa de scurt, vedem fața victimei, cu gura deschisă într-un țipăt. 4. Niște picioare apar pentru o clipă lîngă o roată ce se învîrtește, picioare filmate de sus, de pe locul unde stă șoferul. 5. Roțile automobilului, blocate de frîne, mai alunecă încă nițel. 6. Cadavrul lîngă automobilul oprit. Fragmentele au fost montate într-un ritm foarte rapid. Pentru a crea scena accidentului pe ecran, regizorul a descompus analitic întreaga bogăție a întîmplării. A descompus desfășurarea ei concretă în părți constitutive, în elemente, alegînd cu zgîrcenie numai șase, acelea de care avea el nevoie. Aceste elemente au fost nu numai suficiente, dar și capabile să redea complet toată acuitatea întîmplării zugrăvite. In munca matematicianului, descompunerea în elemente — așa-numita „diferențiere" — este urmată de retopirea elementelor într-un tot, într-un întreg, proces cunoscut sub numele de „integrare". In munca regizorului de cinema, procesul analizei, descompunerea în elemente, este de asemenea doar un moment, momentul inițial, de pornire, după care trebuie să urmeze munca de creare, din părțile găsite, a întregului. A găsi elementele, a găsi amănuntele fenomenelor, aceasta e numai munca de pregătire. Din aceste părți trebuie să rezulte, în cele din urmă, întreaga operă. Cum spuneam, accidentul de automobil, concret, așa cum s-a petrecut în realitate, poate fi descompus de un observator în zeci, poate și sute de momente. Regizorul însă a selecționat din ele numai șase. A ales, și această alegere a fost, firește, predeterminată de imaginea unui

accident petrecut nu în realitate, ci pe ecran, aşa cum l-a văzut, fără îndoială, în închipuirea sa regizorul încă înainte de apariţia în fapt a imaginii pe ecran.

## MONTAJUL

### LOGICA ANALIZEI CINEMATOGRAFICE

A gîndi în imagini de ecran, a-ţi reprezenta o întîmplare aşa cum va rezulta ea din fragmentele care vor avea să apară, într-o consecuţie logică, pe ecran, a simţi o întîmplare adevărată, reală numai ca material, din care trebuie să alegi cîteva elemente caracteristice, pentru a crea din ea o realitate nouă, o realitate de ecran — iată specificul muncii regizorului de cinematograf. Chiar cînd el se află în faţa unor obiecte adevărate, într-o ambianţă reală, chiar şi atunci el gîndeşte tot prin imagini de ecran, prin imaginile acestor lucruri reale transpuse pe ecran. Obiectul real el nu-l percepe ca atare, ci doar îi sugerează acele însuşiri ce pot fi transpuse, ca imagini, pe peliculă. Regizorul de cinema priveşte întotdeauna materialul filmat de el drept ceva convenţional. Şi acest convenţionalism este cît se poate de specific — el rezultă dintr-o serie întreagă de însuşiri proprii cinematografului, şi numai lui. Cînd se realizează un film, el este dinainte conceput sub aspectul unei succesiuni de montaj a diferitelor fragmente de peliculă. Imaginea de ecran nu este niciodată identică cu fenomenul real, ci numai asemănătoare. Cînd regizorul stabileşte conţinutul şi succesiunea diferitelor elemente pe care le va uni într-o imagine de ecran, el trebuie să ţină precis seama de fiecare din aceste fragmente, atît sub aspectul cuprinsului, cît şi sub cel al lungimii. Cu alte cuvinte, fiecare fragment trebuie să fie minuţios luat în considerare

ca element al timpului de ecran şi al spaţiului de ecran. Să ne imaginăm că în faţa noastră stau pe masă, în dezordine, diferite bucăţele filmate, ca material pentru accidentul de automobil despre care am vorbit. Crîmpeiele trebuie mai întîi reunite şi lipite ca să formeze o singură bandă de film, ceva mai lungă. Fireşte, ele pot fi juxtapuse în orice ordine. Să ne închipuim o ordine vădit absurdă, începînd de pildă cu imaginea automobilului, continuînd cu picioarele omului strivit, apoi cu pietonul care traversează strada şi sfîrşind cu figura şoferului. Va rezulta o îmbinare absurdă, care va da spectatorului o impresie de haos. Perindarea fragmentelor trebuie să asculte de o ordine firească, fie chiar şi aceea în care un martor ocular întîmplător şi-a aruncat privirile asupra accidentului, mutîndu-şi atenţia de la un element la altul. Numai dacă legătura dintre fragmente este firească, numai atunci îmbinarea acestora va căpăta o unitate organică, în stare să impresioneze la proiecţia pe ecran. Dar nu este de ajuns ca fragmentele să fie unite într-o anumită ordine. Orice fenomen se petrece nu numai în spaţiu, dar şi în timp. Aşa precum, prin consecuţia fragmentelor alese, s-a creat spaţiul de ecran, tot astfel trebuie, din contopirea elementelor de real, să se creeze şi timpul de ecran. Să presupunem că, unind fragmentele filmate ale accidentului, nu ne-am fi gîndit la lungimea lor relativă. Montajul s-ar prezenta, de pildă, astfel: 1. omul merge pe stradă, 2. pe o durată mare de timp este arătat chipul şoferului, care frînează brusc, 3. pe o durată tot aşa de lungă este arătată gura deschisă a victimei care ţipă, 4. roata frînată şi toate celelalte fragmente sînt, de asemenea, redate în perioade de timp foarte mari. O secvenţă astfel montată, chiar dacă elementele de spaţiu au fost just redate, va

produce asupra spectatorului, atunci cînd o vom proiecta pe ecran, o impresie de absurd. Automobilul ar părea că mergea prea încet, momentul căderii sub automobil, scurt prin el însuşi, ar părea neverosimil şi incomprehensibil de lung. Ar dispărea de pe ecran întîmplarea, şi n-ar mai rămîne decît demonstrarea unui material fortuit. Numai cînd se va găsi pentru fiecare fragment adevărata lui lungime, numai cînd se va găsi un ritm rapid, aproape convulsiv pentru succesiunea cadrelor, un ritm asemănător privirilor pe care martorul ocular, cuprins de panică, le aruncă de la un obiect la altul, numai atunci ecranul va trăi o viaţă proprie, o viaţă pe care i-o va fi dat regizorul. Aceasta se va întîmpla graţie faptului că imaginea creată de regizor va fi inclusă nu numai în spaţiul de ecran, dar şi în timpul de ecran, timp constituit prin contopirea, integrarea elementelor de timp real, pe care aparatul le-a desprins din realitate. Montajul este limbajul regizorului de filme. Ca şi într-o limbă vie, în montaj există cuvinte: sînt fragmentele unitare de peliculă filmată; există şi fraze — ele rezultă din combinarea acestor fragmente. Numai după procedeele lui de montaj, se poate aprecia personalitatea unui regizor. După cum un literat are stilul său propriu, tot aşa pe regizor îl caracterizează felul personal cum face montajul în expunerea sa. Dar lipirea, prin montaj, a fragmentelor, într-o consecvenţă originală descoperită de artistul creator, constituie un proces ultim, ceva definitiv, ca o încheiere care duce la opera finită. Înainte de aceasta, regizorul mai trebuie să dea formă şi fragmentelor mici, fragmentelor elementare, asemănătoare cuvîntului dintr-o limbă; din ele se vor alcătui, în montaj, secvenţele, care sînt echivalentul frazelor din limbaj.

Munca organizatorică a regizorului nu se limitează la montaj. Există un întreg grup de cineaşti care afirmă că unicul principiu organizatoric în cinematograf trebuie să fie montajul. Ei cred că se pot filma fragmente de peliculă oriunde şi oricum, numai să fie interesante, pentru ca apoi, prin simpla lor lipire pe categorii, să se poată obţine un film. Firește, dacă punem la baza montajului o idee unificatoare, oricare ar fi ea, materialul va fi, fără indoială, pînă la un anumit punct un material organizat. Multe filmări întîmplătoare făcute la Moscova pot fi lipite într-un tot şi unite prin identitatea locului filmării, adică oraşul Moscova. Şi această cuprindere spaţială a aparatului de filmat o putem restrînge pînă la orice limită; am putea filma, de pildă, o serie de figuri şi întîmplări dintr-o piaţă, în sfîrşit dintr-o odaie unde a avut loc o şedinţă. În toate aceste filmări va exista, fără îndoială, un principiu organizatoric, dar problema e cît de adîncit a fost el realizat. O asemenea filmare poate fi comparată cu un ziar, în care uriaşa varietate de informaţii este împărţită pe pagini şi rubrici. Totalitatea ştirilor asupra unor evenimente din întreaga lume este prezentată în ziar sistematic şi organizat. Totuşi, aceleaşi informaţii, dacă sînt folosite într-un articol sau într-o carte, vor fi organizate într-o măsură şi mai mare. În procesul creaţiei cinematografice, munca de organizare poate şi trebuie să meargă mult mai departe şi mai adînc decît simpla stabilire a planului de montaj al expunerii. Diferitele fragmente trebuie puse într-o legătură organică; în acest scop, conţinutul lor trebuie tratat ca o aprofundare, ca o prelungire în interior a construcţiei de montaj pînă în străfundul fiecărui element în parte. Pînă acum, am folosit exemple în care am

avut de-a face cu fenomene şi procese care se petreceau în faţa aparatului, uneori independent de voinţa regizorului. Filmarea manifestaţiei era, la urma urmelor, doar desprinderea unor fragmente dintr-o întîmplare reală, fragmente care nu fuseseră create de regizor, ci pur şi simplu găsite de el în miezul vieţii curente. Totuşi, pentru a da o expunere de montaj unui fenomen oarecare, pentru a filma în vederea montajului un fragment din realitate, chiar dacă el n-a fost aranjat special de regizor, acesta va trebui totuşi să-l supuie voinţei sale, într-o anumită formă. Chiar atunci cînd vrem să filmăm o manifestaţie reală, trebuie să turburăm mersul natural al lucrurilor. Ca să obţinem o expunere cinematografică vie, va trebui să pătrundem cu aparatul în mijlocul mulţimii, va trebui să punem să treacă dinadins prin faţa obiectivului oameni cu figură tipică, toate acestea în beneficiul unei mai bune prezentări cinematografice viitoare. De îndată ce cazul ales de noi este ceva mai complex, vom vedea şi mai clar că pentru a filma un fenomen care trebuie să apară pe ecran trebuie să-l stăpînim, adică să-l putem reţine, să-l putem opri şi repeta de cîteva ori, astfel ca de fiecare dată să putem filma un alt amănunt. Presupuneţi că trebuie să luăm, în vederea viitorului montaj, decolarea unui avion. Pentru transpunerea în limbaj de ecran a acestui proces, regizorul alege, de pildă, următoarele elemente: 1. Aviatorul se aşază la locul lui. 2. Mîna aviatorului apasă pe manetă. 3. Mecanicul pune în mişcare elicea. 4. Avionul porneşte spre operator. 5. Se arată decolarea propriu-zisă dintr-o altă poziţie, în aşa fel încît avionul, desprinzîndu-se de pămînt, să se îndepărteze de aparat. Ca să filmăm pentru montaj un proces atît de simplu ca o decolare, trebuie să oprim avionul după prima mişcare şi, schimbînd repede poziţia aparatului (de pildă, instalîndu-l

la coada avionului), să filmăm continuarea mişcării. De asemenea, putem să luăm de două ori mişcarea avionului: o dată cînd acesta vine înspre aparat, a doua oară, schimbînd poziţia aparatului, cînd avionul se depărtează de aparat. În ambele cazuri, ca să obţinem prezentarea de ecran necesară, trebuie să violăm desfăşurarea firească a fenomenului, fie prin reţinere, fie prin repetare. Aproape întotdeauna cînd filmăm un proces continuu dinamic şi voim să obţinem amănuntele necesare, trebuie fie să oprim procesul în loc, să-l întrerupem, fie, după ce l-am oprit, să-l repetăm de cîteva ori. Astfel, chiar şi la filmarea unor procese simple, care n-au nimic comun cu aşa-numita realizare artistică, voinţa regizorului se simte mereu prezentă. El oarecum culege materialul pentru viitoarea lui operă cinematografică. Dacă i-ar veni ideea să nu intervină, să nu încalce desfăşurarea liberă a fenomenului, prin aceasta el ar desfiinţa, cu bună ştiinţă, cinematograful însuşi. S-ar mărgini la o înregistrare automată, care exclude orice posibilitate de disecare în detalii şi de suprimare a momentelor intermediare inutile, adică ar renunţa la procedeele tipice de expunere cinematografică.

## ORGANIZAREA MATERIALULUI PENTRU FILMARE

Trecem acum la un nou aspect al muncii regizorului, la procedeele de organizare a materialului de filmat. Ca să pregătim acest material, este nevoie ca el să fie impregnat de ambianţa respectivă, de atmosfera concretă. Chiar cînd cineastul are de realizat un aşa-numit film de producţie (activitatea unei fabrici, uzine, instituţii), unde sarcina lui pare a fi doar înregistrarea unei serii de procese care nu reclamă intervenţia lui ca regizor, chiar şi atunci munca nu i se va mărgini la o simplă deplasare a aparatului pentru a filma

din diferite unghiuri maşinile, oamenii şi munca lor. Pentru ca să obţină ulterior o expunere de montaj cinematograficeşte clară, regizorul trebuie totdeauna să intervină în fiecare proces filmat, schimbîndu-l astfel încît să corespundă cu viziunea netă a acelei succesiuni de montaj în care urmează să apară fragmentele pe ecran. Regizorul va introduce permanent în munca sa punctul de vedere regizoral, al organizării cinematografice speciale a procesului filmat. Ţelul aci este filmarea cît mai precisă şi mai desluşită a amănuntelor caracteristice. Cînd trecem la aşa-numitele filme artistice, e firesc ca organizarea regizorală a materialului filmat să devină şi mai vizibilă, şi mai necesară. Ca să filmeze tot ce trebuie pentru expunerea pe ecran a unui accident de automobil, regizorul e nevoit să schimbe de mai multe ori poziţia aparatului şi să facă aşa încît automobilul, şoferul şi victima să execute de mai multe ori diferitele mişcări necesare. În realizarea unui film artistic, adesea fenomenul prezentat pe ecran nici n-a existat în întregime în realitate, ci doar în capul, în imaginaţia regizorului atunci cînd el căuta elementele necesare viitoarei sale imagini de ecran.

Cu aceasta trecem la problema următoare: ce anume trebuie să se filmeze în limitele unui fragment neîntrerupt de peliculă, în limitele unui cadru, cum spun cineaştii. Munca în limitele unui „cadru" e legată de un spaţiu real şi de un timp real. Este o muncă privind diferitele elemente ale spaţiului şi timpului cinematografic, muncă, firească, direct dependentă de viitorul montaj plănuit. Pentru ca spectatorul să capete o impresie emoţionantă, regizorul, cînd va monta accidentul de automobil, va imprima acestuia un ritm rapid, obţinut prin extrema scurtime a fiecărui fragment. Dar nu-i de ajuns să rupem, să tăiem pelicula pentru a obţine materialul de care avem nevoie. Trebuie

să mai luăm în considerare şi conţinutul fragmentului astfel decupat. Să ne închipuim că sarcina noastră este de a filma şi monta o scenă agitată, tulburătoare, scenă care reclamă o succesiune rapidă de fragmente scurte. În procesul filmării, însă, scenele sau fragmentele scenelor deja interpretate în faţa obiectivului fuseseră desfăşurate extrem de lent şi fără vlagă. Regizorul care analizează aceste fragmente deja filmate şi se pregăteşte să le monteze se va afla în faţa unei piedici de netrecut. El are nevoie de fragmente scurte, dar acţiunea ce se petrece în cadrul fiecăruia din aceste fragmente este atît de lungită, încît pentru ca să obţină scurtimea necesară va fi nevoit să suprime, să elimine, o parte din acţiune; dacă, din contra, păstrează în întregime ceea ce a fost filmat, fragmentul devine prea lung.

## COORDONAREA PLANURILOR

Să presupunem că aparatul prinde în cîmpul său un spaţiu întins, capabil, de pildă, să cuprindă doi oameni care vorbesc între ei. Să presupunem apoi că aparatul se apropie brusc de unul din personaje pentru a scoate în evidenţă un amănunt din desfăşurarea secvenţei, amănunt foarte caracteristic pentru acel moment al scenei. Să ne închipuim, în sfîrşit, că aparatul îşi reia prima poziţie, spectatorul putînd din nou vedea dezvoltarea scenei în plan mai general, cu ambele personaje cuprinse în cîmpul vizual. Trebuie să spunem că, pentru a da spectatorului sentimentul continuităţii în desfăşurarea scenei, trebuie neapărat ca trecerile de la plan general la prim-plan şi înapoi să fie axate pe imaginea aceleiaşi mişcări, care să lege între ele cele trei faze. Dacă, de pildă, amănuntul ales a fost o mînă care scoate revolverul în timpul unei discuţii, atunci condiţia obligatorie a filmării este

următoarea: planul general inițial se va termina prin mișcarea mîinii actorului, îndreptată spre buzunar; în prim-planul care îi urmează se va filma numai mîna. Mișcarea începută în planul anterior va continua, și mîna va scoate din buzunar revolverul; apoi o nouă trecere în plan general, unde mîna cu revolverul continuă mișcarea scoaterii revolverului din buzunar, începută la sfîrșitul prim-planului, și îndreaptă arma împotriva adversarului. Această legătură de racord, axat pe una și aceeași mișcare, este o condiție obligatorie în construcțiile de montaj. Un anumit obiect nu trebuie, nici un moment, să iasă afară din cîmpul vizual al aparatului. Totuși, cele trei fragmente sînt, din punct de vedere tehnic, filmate separat. Mai precis: planul general se filmează odată tot, începînd cu mișcarea mîinii și sfîrșind cu amenințarea împotriva adversarului. Prim-planul însă se filmează separat. E clar, bineînțeles, că prim-planul mîinii actorului, intercalat în planul general al jocului acestuia, numai atunci va fi plasat cum trebuie, numai atunci se va integra într-un tot, dacă în ambele momente ale filmării separate mișcarea mîinii actorului va fi absolut identică. Pilda cu mîna, pe care am dat-o, este cît se poate de elementară. Mișcarea mîinii nu-i o mișcare complicată, și nu-i greu s-o repeți cu preciziune. Dar acest procedeu de a prezenta pe mai multe planuri jocul actorului, procedeu foarte frecvent în cinematografie, se aplică și la mișcări extrem de complexe cerute actorului. Pentru a relua în prim-plan mișcările făcute în plan general, respectînd cerințele preciziei în timp și spațiu, regizorul și actorul au nevoie de o înaltă tehnicitate.

Dar iată și o altă particularitate proprie cinematografului, care condiționează precizia construcțiilor spațiale ale regizorului. Cînd pregătește materialul de filmat, cînd stabilește ce anume se va

petrece în fața aparatului, cînd alege și hotărăște forma mișcărilor care se vor desfășura, cu alte cuvinte cînd organizează munca filmării, regizorul este obligat să țină seama nu numai de un plan anticipat de montaj, dar și de limitele cîmpului vizual specific al aparatului, care include materialul filmat într-un contur dreptunghiular, viitorul ecran. Regizorul de cinematograf vede tot ceea ce se petrece în fața lui în timpul filmării nu ca un spectator obișnuit, ci cu ochiul aparatului. Obișnuita privire omenească, care cuprinde larg spațiul dinaintea ei, nu există pentru regizor. El vede și construiește numai în acel fragment convențional al spațiului pe care îl poate cuprinde aparatul de filmat. Mai mult încă: acest spațiu este oarecum împrejmuit de un contur de o formă geometrică precisă, acest contur net condiționînd, în mod strict și inevitabil, compoziția construcțiilor în spațiu. Nu mai trebuie să spunem că, dacă actorul filmat în imediata apropiere a aparatului face o mișcare prea mare în raport cu spațiul cuprins de aparat, poate pur și simplu să iasă din cadru, din cîmpul vizual al aparatului. Dacă, de pildă, el șade cu capul aplecat și trebuie să-l ridice și dacă aparatul filmează de aproape, atunci se poate întîmpla ca o greșeală în mișcarea actorului, o greșeală de zece centimetri, să nu-i mai permită spectatorului să-i vadă pe ecran decît bărbia. Toate celelalte elemente ale feței vor ieși afară din cadru, sau, cum se mai spune în termeni tehnici, vor fi „tăiate". Acest exemplu elementar arată încă o dată, în linii mari, că este indispensabil un desen precis în spațiu pentru fiecare din mișcările pe care le filmează regizorul. Firește, această cerință nu se referă numai la prim-planuri. A filma în loc de un om numai două treimi din el este o greșeală grosolană. Problema generală însă este de a repartiza materialul filmat, mișcările toate, în cuprinsul

dreptunghiular al cadrului în aşa fel, încît toate să fie percepute precis şi clar, fără ca acest contur dreptunghiular al ecranului să stinghereaşcă compoziţia, ci, din contră, să o cuprindă complet, exact aşa cum a combinat-o regizorul. Spre o asemenea realizare năzuiesc regizorii de cinematograf.

## ORGANIZAREA MATERIALULUI „ÎNTÎMPLĂTOR"

Fiecare om familiarizat cu pictura ştie cît de mult este condiţionată compoziţia unui tablou de forma geometrică a pînzei. Toate cele aşternute pe ea trebuie să se încadreze perfect în conturul dat. Acelaşi lucru şi în munca regizorului de filme. El nu concepe nici o mişcare, nici o construcţie în afara porţiunii de spaţiu cuprinse în acel contur dreptunghiular, în acel spaţiu care, în termeni tehnici, se numeşte cadru. Ce-i drept, regizorul de cinematograf nu are totdeauna norocul să lucreze cu montaje precise ca acelea pe care le oferă jocul unui actor care se supune uşor instrucţiunilor regizorale. Adesea regizorul se loveşte de fenomene şi procese care nu pot fi direct subordonate voinţei sale. Totuşi, un cineast trebuie să caute să prindă şi să folosească tot ceea ce îi poate oferi lumea înconjurătoare, lume înconjurătoare în care nu toate lucrurile se supun voinţei regizorului. Iată, bunăoară, filmarea unei mări, sau a unei cascade, a unei furtuni, a unei avalanşe. Asemenea elemente se introduc adesea în filme şi se îmbină organic cu subiectul. De aceea, materialul respectiv trebuie să fie organizat la fel cu oricare altul pregătit pentru montaj. Aci, regizorul are în faţă un noian de eventualităţi. Nimic nu se supune direct voinţei lui. Mişcarea din faţa aparatului se desfăşoară după legi proprii. Dar materialul de care are nevoie regizorul, materialul din care să se poată face un

film, este un material care trebuie totuşi organizat. Dacă regizorul întîlneşte un fenomen întîmplător, el nu poate, nu trebuie să i se supună. Dacă cedează, atunci munca lui nu mai e decît un simplu şi incoerent proces-verbal. Regizorul trebuie să utilizeze acest fenomen fortuit. Şi va putea s-o facă, graţie unei serii întregi de procedee originale. Îi vine în ajutor aci dreptul lui de a nu ţine seama de desfăşurarea naturală a fenomenului, de desfăşurarea lui în timpul real. Am mai vorbit de această libertate. Pîndind cu aparatul său toate materialele de care are nevoie, regizorul poate reuni simultan pe ecran imagini filmate separat, la mari intervale de timp unele de altele. Dacă are nevoie pentru filmul său de un rîuleţ, de ruperea unui dig şi de inundaţia care i-a urmat, el poate filma rîul şi digul toamna, dar abia în primăvară, după ce a filmat apele care vin mari, va putea uni în film cele trei fragmente, realizînd efectul necesar. Dacă acţiunea dintr-un film trebuie să se petreacă pe malul unei mări bătut de valuri furioase, regizorul nu poate filma scenele sale decît după o furtună, cînd valurile-s mari. Astfel, o muncă de filmare care s-a realizat fragmentar timp de luni de zile se va prezenta pe ecran ca un eveniment de o singură zi, poate chiar de o singură oră. Pentru imaginea de ecran de care are nevoie, regizorul poate să utilizeze fenomenul fortuit, cînd acesta se repetă. De asemenea, la filmarea animalelor, atît de des folosită în filme, se iveşte această necesitate de a folosi procedeele de organizare a fortuitului. Se spune că unui regizor american i-au trebuit şaizeci de ore de muncă şi cantitatea corespunzătoare de peliculă, ca să obţină pe ecran săritura unei pisici asupra unui şoarece. Pentru un alt film s-a filmat un leu de mare, care, speriat, înota repede şi dezordonat într-un bazin. E clar că se putea cuprinde în cadru, în chipul cel mai simplu, între-

gul bazin, punînd aparatul la distanța necesară și lăsîndu-l pe spectator să urmărească el însuși leul de mare, așa cum ar face orice spectator pe malul mării. Dar aparatul de cinematograf nu putea și nu trebuia să privească astfel. El avea de rezolvat o serie de probleme. Trebuia să vadă cum animalul lunecă repede și sprinten pe suprafața apei. Să vadă aceasta din poziția cea mai bună. Trebuia, de asemenea, să-l privească mai de aproape. Deci, inevitabil, filmare în prim-plan. Planul de montaj întocmit înaintea filmării a fost deci următorul: 1) leul înoată în bazin, înspre țărm — filmare de sus, pentru a urmări mai bine mișcarea animalului în apă; 2) leul sare pe țărm, după care se aruncă din nou în apă; 3) înoată înapoi spre vizuina lui. De trei ori schimbare de poziție a aparatului. O dată filmare de sus, a doua oară aparatul trebuie să fie așezat în așa fel încît animalul, cînd sare pe țărm, să fie foarte aproape, și a treia oară trebuie filmat animalul cînd înoată, îndepărtîndu-se de aparat, pentru a arăta viteza mișcării sale. Pe de altă parte, întregul material trebuie prezentat coerent, pentru ca, în percepția spectatorului, cele trei filmări ale leului, deși făcute din poziții diferite, să se contopească pe ecran dînd impresia unei singure și continue mișcări. Nu i se poate ordona animalului să înoate în direcția voită și să se apropie de aparat. Totuși, forma mișcărilor sale a fost precis dictată de planul de montaj și de structura întregului film. Leul urma să fie filmat de sus, în timp ce înota prin bazin momit de hrana ce i se tot arunca, pînă ce avea să intre întîmplător în cîmpul vizual al aparatului. Și astfel leul a fost filmat întocmai așa cum îi trebuia regizorului. La filmarea prim-planului s-a tot repetat aruncarea momelii, pînă ce s-a obținut ca leul să sară pe țărm acolo unde trebuia și așa cum trebuia. Din cele treizeci de fragmente filmate au fost păstrate

numai trei, şi ele au dat pe ecran imaginea necesară, aceea a unei mişcări continue. Mişcarea leului a fost organizată nu direct, poruncind animalului anumite mişcări necesare, ci prin dirijarea aproximativă a mişcărilor întîmplătoare şi printr-o severă selecţionare ulterioară a materialului adunat. Fortuitul conţine elemente de viaţă reală, netrucată, autentică. În munca sa, regizorul se află în proporţie de cincizeci la sută faţă în faţă cu fortuitul. Organizarea şi ordinea precisă sînt principalele lozinci ale muncii cinematografice. Ele se realizează în primul rînd la montaj. Planul de montaj poate exista înainte de momentul filmării. Atunci voinţa regizorului deformează şi subordonează realitatea, pentru a construi din ea opera plănuită. Planul de montaj poate să apară şi în timpul filmării înseşi, cînd regizorul, dînd de un material neaşteptat, îl utilizează, orientînd în acelaşi timp munca lui spre acel viitor posibil cînd va putea face, din fragmentele filmate, o imagine unitară de ecran. Bunăoară, în *Crucişătorul Potemkin*, strălucitele cadre ale lui Tisse[6], filmate pe ceaţă, sînt admirabil integrate în film şi se leagă în mod organic, cu toate că nimeni nu prevăzuse ceaţa. Ceva mai mult, această ceaţă nici nu putea fi prevăzută, pentru că pe atunci ceaţa era socotită ca o piedică în munca cineastului. Dar oricum ar fi fost, filmarea trebuia să fie legată organic de planul de montaj şi, prin urmare, să ţină precis seama în timp şi spaţiu de conţinutul fiecărui fragment.

## IMAGINEA DE ECRAN

Cînd vrem ca în locul unei simple înregistrări de întîmplări petrecute să dăm acestora o tratare cinematografică, adică să înlocuim continuitatea din viaţă cu o reunire de fragmente creator selec-

ţionate, trebuie să ne gîndim în primul rînd la legile care leagă pe spectator de regizor — spectatorul, care percepe fragmentele filmate, şi regizorul, care le-a filmat şi montat. De fapt, cînd vorbeam de îmbinarea întîmplătoare, incoerentă a fragmentelor, afirmam că ele ajung la spectator ca un haos care nu-i spune nimic. A-l impresiona pe spectator înseamnă a găsi ordinea şi ritmul just al îmbinării. Cum le putem găsi? Firește, vorbind în general, putem spune că această muncă, ca orice act creator, atîrnă de intuiţia artistului. Totuşi, să încercăm a tatona căile care determină, fie şi aproximativ, orientarea acestei munci. Am mai avut prilejul să vorbesc despre diferenţa dintre obiectivul aparatului de filmat şi ochiul observatorului. Comparaţia poate fi dusă foarte departe. Regizorul, care dirijează unghiurile în timpul filmării şi care dictează în acelaşi timp lungimea fiecărui fragment în parte, poate fi într-adevăr asemuit cu un observator care-şi opreşte atenţia cînd asupra unui aspect al fenomenului, cînd asupra altuia. În sfîrşit, e vorba de un spectator căruia obiectul privit nu-i este indiferent, ci-l impresionează efectiv. Şi cu cît mai puternic emotiv îl prinde scena care se petrece în faţa lui, cu atît mai repede, cu atît mai sacadat, sare atenţia lui de la un punct la altul (amintiţi-vă pilda cu accidentul). Cu cît un fenomen este observat mai indiferent, mai flegmatic, cu atît mai lentă şi mai calmă va fi trecerea atenţiei de la un punct la altul, şi, prin urmare, cu atît mai înceată va fi şi deplasarea aparatului de filmat. Este neîndoios că emoţia poate fi redată în mod specific prin ritmul montajului. Acest procedeu a fost din plin folosit de americanul Griffith în cele mai multe din filmele sale. Este caracteristic aci procedeul regizorului care face pe spectatorul-observator să se integreze oarecum în personaj şi să vadă cu ochii acestuia. Adesea, după faţa erou-

lui care se uită, ni se arată la ce se uită, şi asta prin prisma lui. Putem spune că majoritatea procedeelor de montaj cunoscute pînă azi izvorăsc din acest mod de a considera aparatul ca un observator. Cauzele naturale care dictează deplasările privirii coincid aproape precis cu legile care comandă justa construcţie a montajului. Dar această comparaţie nu epuizează problema. Crearea prin montaj a unei imagini de ecran se poate face pe căi diferite. In definitiv, tocmai în montaj rezidă punctul culminant al muncii creatoare a unui regizor de cinematograf. Găsirea de noi procedee de montaj, de utilizare prin montaj a materialului filmat, acesta-i drumul pe care cinematograful trebuie să-l urmeze pentru a-şi cuceri un loc de cinste printre celelalte mari arte. Arta filmului se află astăzi încă în epoca naşterii. Procedee ca analogia, comparaţia, metafora, devenite de mult un bun organic al artelor existente, sînt de abia dibuite în cinematografie. Nu pot să nu citez un exemplu strălucit : procedeul de montaj, fără îndoială nou, utilizat de Eisenstein în filmul *Crucişătorul Potemkin*. Partea a patra se termină cu salva trasă asupra teatrului din Odessa de un tun de pe crucişătorul răsculat. Un moment în aparenţă atît de simplu este tratat de Eisenstein în chip excepţional de interesant. Iată montajul : 1. In subtitlu scrie : „Şi crucişătorul răsculat a răspuns la sălbăticia călăilor cu un obuz tras asupra oraşului". 2. Se arată, cu o mişcare lentă, turela, care, împreună cu tunul, se întoarce ameninţător. 3. In subtitlu : „Ţinta, teatrul din Odessa". 4. Un grup sculptural pe cel mai înalt punct al clădirii teatrului. 5. Subtitlu : „Asupra statului-major al generalilor". 6. Salvă de tun. 7. In două fragmente foarte scurte este arătat un Cupidon sculptat pe portalul clădirii. 8. O explozie foarte puternică face să se clatine portalul.

9. Trei fragmente scurte: un leu de piatră doarme; apoi leul de piatră deschide ochii; leul de piatră se ridică pe labele dinapoi. 10. O nouă explozie distruge portalul. Această construcție de montaj, a cărei forță cu greu poate fi redată prin cuvinte, produce pe ecran o impresie aproape zguduitoare. Regizorul a folosit aci un procedeu îndrăzneț. A făcut ca un leu de piatră să se ridice și să ragă. Pînă acum se credea că asemenea imagini nu-s posibile decît în literatură. Apariția lor pe ecran a constituit atunci o inovație creatoare care deschidea un drum promițător. Este interesant de urmărit cum toate elementele caracteristice, specifice expunerii cinematografice, au fost reunite în acest fragment. Crucișătorul a fost filmat la Odessa, leii în Livadia, portalul, pare-se, la Moscova. Elementele spațiului real au fost prinse și contopite într-un spațiu unic de ecran. Din diferiți lei imobili, au fost creați lei care se mișcă. O mișcare care n-a existat niciodată, ci aparține doar leului de ecran, ridicat pe labele dinapoi. O dată cu asta a apărut și un timp care nici el n-a existat niciodată. Căci un anumit timp este în mod necesar legat de orice mișcare. Crucișătorul răsculat e concentrat și strict limitat la gura tunului care trage, iar statul-major al generalilor se uită la spectator numai prin grupul sculptural de pe acoperiș. Lupta dintre dușmani nu pierde nimic de pe urma acestui lucru, ci, dimpotrivă, cîștigă în relief și în intensitate. Firește, în pilda cu leii nu poate fi vorba de comparația aparat-observator. Aci ne găsim în fața unui exemplu excepțional, care deschide incontestabile posibilități de creație regizorului de filme. Cinematograful, de la un naturalism care fără îndoială îi era propriu într-o anumită măsură, trece acum la o expunere figurată cursivă, nelegată de cerințele unei verosimilități simpliste.

Am stabilit deci ca o proprietate caracteristică a prezentărilor pe ecran tendința aparatului cinematografic de a intra cît mai adînc în amănuntele evenimentului expus, de a se apropia cît mai mult de obiectul observat, de a sezisa ceea ce nu poate fi văzut decît atunci cînd te uiți foarte atent, eliminînd tot ce e general și superficial. Pe lîngă adîncime, și nu mai puțin caracteristică pentru cinematograf este amploarea cu care acesta se silește să cuprindă orice eveniment pe care îl tratează. S-ar putea spune că cinematograful caută oarecum să-l facă pe spectator să iasă din cadrul obișnuit al percepției. Pe de o parte, el ne dă putința, printr-o atenție accentuată, să intensificăm percepția noastră, concentrîndu-ne asupra celor mai mici amănunte; pe de altă parte, ne permite să cuprindem, aproape simultan, într-o singură percepere, evenimente petrecute de pildă la Moscova, și altele, legate de acestea, dar petrecute bunăoară în America. Concentrarea asupra detaliilor și amploarea cu care sînt percepute ansamblurile fac ca materialul cuprins să fie foarte abundent. Astfel, regizorul are totdeauna îndatorirea de a organiza și de a pune amănunțit la punct, după un plan al său strict și precis, numeroasele, foarte numeroasele lui sarcini. Iată un exemplu. În toate filmele, chiar și în cele de metraj mediu, rar se întîmplă ca numărul participanților să nu se ridice la cîteva zeci de persoane. Pe de altă parte, fiecare din acestea (din personaje), chiar dacă nu intervine decît într-un foarte mic fragment, are totuși un rol organic sudat la întregul film, la ansamblul acestuia. Munca fiecăruia din aceste personaje trebuie să fie minuțios chibzuită și tot atît de minuțios organizată, cît și munca, în fiecare fragment, a actorului principal. Un film este cu adevărat puternic numai

atunci cînd fiecare din elementele sale e strîns sudat la întreg. Iar această sudură există numai atunci cînd elementele au fost amănunțit studiate. Considerînd că un film de metraj obișnuit (o mie două sute de metri) are aproximativ cinci sute de fragmente, aceasta înseamnă cinci sute de sarcini diferite, pe care regizorul trebuie să le rezolve minuțios și atent. Dacă ținem seama că întotdeauna muncii de realizare a unui film i se acordă, de la început, un timp strict limitat, vom înțelege atunci că această muncă regizorală este extrem de încărcată. Așa de încărcată, încît, dacă regizorul lucrează singur, dacă adică sarcina regiei este asigurată numai de el, o bună realizare a filmului devine aproape imposibilă. E prin urmare firesc ca regizorii de vază să caute a-și crea anumite condiții care să le ușureze munca. Realizarea unui film se divide într-o serie de momente totodată diferite și strîns legate între ele. Dacă enumerăm, oricît de sumar, principalele etape, ajungem la o sumă destul de impresionantă: 1) scenariul și prelucrarea subiectului cuprins într-însul; 2) întocmirea planului de filmare a scenariului, călăuzit la rîndu-i de un plan de montaj; 3) alegerea actorilor; 4) construirea decorurilor și alegerea exterioarelor; 5) organizarea și filmarea diferitelor elemente din care, prin montaj, se vor alcătui secvențele; 6) prelucrarea în laborator a materialului filmat; 7) montajul. Regizorul fiind, de la început pînă la sfîrșit, unicul organizator, munca lui trebuie să se găsească, firește, inclusă în fiecare din momentele diferite ale realizării. Un eșec, un insucces, chiar numai într-unul singur din aceste momente, va face să sufere întregul film, întregul produs al creației regizorului, fie că e vorba de un actor greșit ales, fie că e vorba de o lipsă de coordonare a subiectului sau de o defectuoasă developare de negativ.

E deci natural ca regizorul să fie principalul organizator al grupului de lucrători, căci el le-a trasat drumul către care sînt îndreptate eforturile lor. Munca unui colectiv cinematografic trebuie privită ca o necesitate izvorîtă din principalele caracteristici ale artei cinematografice. Un regizor este înconjurat, în procesul realizării filmului, de un întreg stat-major de colaboratori, fiecare din ei îndeplinind o anumită funcție strict limitată. Mai mulți asistenți prelucrează concomitent numeroasele scene și fragmente de scene, pe baza instrucțiunilor primite de la regizor, instrucțiuni prin care acesta își definește ideea. În urma vizionării și aprobării de către regizorul principal, fragmentele sînt filmate și adăugate la masa de materiale pregătite pentru opera întreagă. Rezolvarea unor probleme ca filmarea organizată a unor vaste mulțimi omenești cuprinzînd uneori peste o mie de persoane dovedește cît se poate de clar că munca regizorului nu poate obține rezultate de valoare dacă nu dispune de un suficient stat-major de auxiliari. In definitiv, cu o mie de oameni sub ordinele lui, regizorul devine identic cu un comandant de oști. El e cel care înfruntă așteptarea și indiferența spectatorului, el trebuie să cucerească pe acest spectator, construind expresiv mișcarea maselor, dirijîndu-le. Și, exact ca un comandant suprem, el va trebui să conteze pe un număr suficient de ofițeri ca să poată face mulțimea să se miște conform dorinței lui. Am mai spus că pentru a obține o operă de artă unitară, un film perfect, regizorul trebuie, în etapele de muncă numeroase și diverse, să aplice un principiu organizatoric unic, creat și dirijat de dînsul. Să analizăm aceste etape, fiecare în parte, pentru a ne reprezenta și mai clar caracterul muncii regizorului de cinematograf.

## „AMBIANŢA" FILMULUI

...Orice acţiune dintr-un scenariu se scaldă în mod inevitabil într-o anumită ambianţă, care dă oarecum coloritul general al filmului. Această ambianţă poate fi un anumit fel de viaţă. Dacă analizăm şi mai amănunţit, poate fi luată ca ambianţă chiar şi o singură particularitate, o singură trăsătură a traiului respectiv. Această ambianţă, acest colorit nu pot şi nu trebuie să apară doar într-o secvenţă sau în vreun subtitlu lămuritor. Ambianţa trebuie să străbată de la început pînă la sfîrşit filmul, sau cel puţin o parte din el. După cum am spus, acţiunea trebuie să se scalde în această ambianţă. O serie de filme recente, din cele mai bune, au arătat că o asemenea operaţie, de scoatere în relief a ambianţei în care se scaldă acţiunea, este perfect realizabilă. Un film ca *Atac asupra poştei din Virginia*[7] a dovedit-o elocvent. Este de asemenea interesant că obţinerea acelui colorit unitar al filmului se bazează pe iscusinţa, uneori imperceptibilă, de a îmbogăţi lucrarea cu numeroase amănunte bine prinse, observate cu subtilitate şi justeţe. Firește, nici nu ne trece prin minte să pretindem scenaristului să fie el acela care găseşte şi relevă toate aceste detalii. Maximum ce poate face dînsul este ca, printr-o formulă generală, să dea ideea. Este rolul regizorului să accepte sau nu ideea şi să-i găsească forma plastică potrivită în care s-o întrupeze. Indicaţii generale ca: în cameră domnea un miros apăsător, insuportabil, în aerul greu, îmbîcsit, vibrau nenumărate sirene de uzină nu sînt de loc contraindicate în textul unui scenariu. Ele trasează just legătura dintre ideea scenaristului şi viitoarea formă plastică pe care o va da regizorul. Se poate afirma, aproape fără teamă de a greşi, că una din cele dintîi sarcini ce se vor pune

regizorului de mîine va fi tocmai de a rezolva — prin mijloace cinematografice — indicaţiile descriptive, de a crea în jurul personajului ambianţa despre care vorbeam adineauri. Primele încercări au fost făcute de americani, prin prezentarea, la începutul filmului, a unui peisaj simbolic. Cu imaginea unui sătuc dintr-o vale văzută printr-un vişin în floare, începea filmul *Atac asupra poştei din Virginia*. Marea învolburată, înspumată, simboliza laitmotivul filmului *Epavele dintr-un naufragiu*[8]. O pildă de incontestabil succes în acest domeniu este secvenţa cu zorile în ceaţă ridicîndu-se deasupra cadavrului marinarului ucis, din filmul *Crucişătorul Potemkin*. Rezolvarea problemei ambianţei constituie neîndoios un moment necesar în munca pentru scenariu, care, firește, nu poate fi îndeplinită fără participarea directă a regizorului. Chiar şi un simplu peisaj — un fragment de natură, cum se întîlnesc atîtea în cursul filmării — trebuie să fie legat printr-un fir interior de acţiunea în desfăşurare. Repet că cinematograful este în munca lui foarte econom şi pătrunzător. La el nu se găseşte, şi nici nu trebuie să se găsească, nimic de prisos. Nu există fundaluri indiferente. Totul e dirijat şi concentrat spre unicul ţel al rezolvării sarcinii respective. Fiecare acţiune, fiind luată din lumea reală, este legată deci întotdeauna de anumite condiţii generale, care constituie caracterul ambianţei. Scenele se pot întîmpla noaptea, după cum se pot petrece şi ziua. O ştiu de mult regizorii de cinema, şi obţinerea efectelor de noapte rămîne şi azi o problemă interesantă de regie cinematografică. Dar se poate merge şi mai departe. Americanul Griffith a obţinut în filmul *America*[9] uimitoare nuanţe de amurg şi de aurora, delicate şi profund naturale. Regizorul de cinematograf dispune pentru asta de un material imens. Spuneam că cinematograful este interesant nu numai pentru că ne

permite să ne concentrăm asupra amănuntelor, dar mai ales pentru că el poate uni într-un tot un material vast şi cuprinzător. Să ne gîndim iarăşi la exemplul cu zorile. Regizorul poate desigur utiliza pentru crearea impresiei zorilor nu numai lumina care creşte, dar şi o serie întreagă de fenomene caracteristice. Dacă vor fi alese cu pricepere, ele se vor lega inevitabil în mintea spectatorului cu dimineaţa care se apropie. De pildă: lumina tot mai palidă a felinarelor pe cerul ce începe să se lumineze; siluetele clădirilor de-abia luminate; vîrfurile copacilor, imperceptibil atinse de soarele neivit încă; păsările ce se deşteaptă; cocoşul care cîntă; ceaţa care precede zorile, roua — toate acestea pot fi utilizate de regizor, filmate şi unite, prin montaj, într-un tot armonios. Îmi amintesc de un film unde s-a folosit un procedeu interesant tocmai pentru a obţine această prezentare a zorilor în imagine de ecran. Ca să se includă într-o construcţie de montaj senzaţia luminii care creşte şi se revarsă tot mai larg, s-a dat următoarea ordine de succesiune diferitelor fragmente ale secvenţei: la început, cînd este încă întuneric, nu se văd pe ecran decît amănunte separate. Aparatul filmează numai în prim-plan, ca şi cum, asemenea ochiului omenesc, el nu poate, din pricina întunericului ce-l înconjoară, să vadă decît obiectele care se află în imediata lui apropiere. Dar o dată cu creşterea luminii, aparatul se îndepărtează progresiv de obiectele filmate, cîmpul cuprins de obiectiv lărgindu-se tot mai mult. De la prim-planurile din beznă, regizorul trece la planuri din ce în ce mai generale, ca şi cum ar încerca să redea direct lumina mereu crescîndă şi tot mai larg revărsată. Este interesant cum s-a folosit aici o posibilitate pur tehnică, proprie şi specifică numai cinematografului, pentru a provoca astfel o senzaţie subtilă. Este evident că munca pentru rezolvarea unor asemenea

sarcini este atît de strîns legată de cunoaşterea tehnicii cinematografice, ea se contopeşte atît de organic cu munca pur regizorală de analiză, de alegere a materialului şi de reunire creatoare a materialelor prin montaj, încît asemenea sarcini nu-i pot fi propuse de scenarist regizorului fără colaborarea acestuia din urmă. În afară de aceasta, repetăm: trebuie scoasă în evidenţă ambianţa înconjurătoare în care se scaldă acţiunea; lucrul acesta e indispensabil în orice film. Prin urmare, participarea regizorului la crearea scenariului este indispensabilă şi ea.

### OAMENII DIN AMBIANŢA

Aş vrea să atrag atenţia că la unul din cei mai mari regizori contemporani, la David Griffith, în mai toate filmele sale şi în special în cele unde a vrut să obţină maximum de forţă şi de expresivitate, scenariul a fost construit astfel încît acţiunile oamenilor se contopeau direct cu evenimentele petrecute în natura înconjurătoare. Finalul furtunos din aceste filme este întotdeauna construit în aşa chip, încît turburarea din sufletul eroilor impresionează pe spectator pînă la limite nemaiîntîlnite. Aceasta se obţine introducînd atunci în acţiune vîntul, furtuna care sparge gheaţa, rîul înspumat, o cascadă uriaşă şi asurzitoare. In filmul *Cascada vieţii* [10], Lilian Gish fuge de acasă în prada unei teribile suferinţe, desperată că a pierdut totul, în timp ce Barthlemess, tînărul îndrăgostit de ea, se repede după dînsa ca s-o mai poată întoarce la viaţă. Este dragostea urmărind în goană deznădejdea. Acţiunea se desfăşoară într-un ritm înnebunitor; totul este învăluit într-un cumplit viscol de zăpadă. Iar la sfîrşit, Griffith îl face oarecum pe însuşi spectatorul să simtă această desperare, arătîndu-i cascada uriaşă, imagine terifiantă a de-

zastrului sigur, implacabil, iar spre creasta cascadei, învîrtindu-se, un sloi de gheață care se apropie și pe care stă, ghemuită, o femeie. La început furtuna de zăpadă, apoi rîul înspumat și descătușat, acoperit cu sloiuri mai înfricoșătoare decît chiar furtuna, în sfîrșit enorma cascadă impresionantă ca moartea însăși. În această succesiune se desfășoară, paralel și oarecum pe dimensiuni de uriaș, aceeași linie a desperării în creștere care o cuprinsese irezistibil pe eroină și care merge spre deznodămîntul ei implacabil : moartea. Această consonanță — furtuna din sufletul oamenilor și furtuna din lumea înconjurătoare — constituie una din realizările cele mai puternice ale genialului cineast american. Exemplul ales de noi arată foarte clar cît de amplu și profund trebuie legat conținutul scenariului de concepția metodologică a regizorului, care dă muncii sale forță și unitate. Regizorul nu numai că transformă în mișcare și formă diferitele secvențe propuse de scenarist, dar, în prealabil, el trebuie să-și fi însușit pe deplin, organic, scenariul, atît tema lui generală cît și forma ultimă a subiectului. El trebuie să vadă și să simtă fiecare secvență ca o parte inseparabilă a unei construcții unice. Și aceasta se va întîmpla numai în cazul cînd munca lui se va contopi organic, de la început pînă la sfîrșit, cu munca de elaborare a scenaristului. Cînd scenariul a căpătat forma lui generală, cînd tema a căpătat formă de subiect, cînd au fost tratate diferitele secvențe care îl concretizează, vine momentul muncii celei mai încordate în prelucrarea scenariului, momentul cînd se prevede concret, palpabil, forma de ecran a filmului, forma care trebuie obținută în cele din urmă. Aci se plasează momentul întocmirii planului de montaj al filmării, momentul găsirii elementelor din care, ulterior, se va construi

fiecare imagine în parte. A hotărî folosirea în film a unei cascade încă nu înseamnă a o şi avea tradusă în imagine de ecran. Să ne amintim ce spuneam cu privire la această creare a imaginii de ecran, o imagine care devine puternică şi vie numai atunci cînd i-au fost găsite just amănuntele necesare. Tot acum vine momentul folosirii fragmentelor de spaţiu real şi timp real în vederea creării unui alt timp şi spaţiu, viitorul timp şi spaţiu de ecran. Rolurile scenaristului şi regizorului se schimbă aci. La începutul muncii se poate spune că scenaristul dirijează, iar regizorul are doar grijă să-şi însuşească organic munca scenaristului astfel ca nici o clipă să nu distoneze faţă de ea, ba chiar astfel încît să se identifice cu ea. Acum însă raporturile se schimbă. Cel ce dirijează de aci înainte munca este regizorul. Cunoaşterea tehnicii şi talentul său propriu îi vor permite să găsească imagini adecvate, vii, pentru a exprima esenţa fiecărei idei. Regizorul organizează fiecare scenă în parte; o analizează descompunînd-o în elemente şi în acelaşi timp se şi gîndeşte la reîmbinarea acestora prin montaj. Este deosebit de interesant să relevăm aci că scenaristul, întocmai ca şi regizorul la început, trebuie să participe activ la munca filmului. Misiunea lui este de a urmări forma de montaj a fiecărui detaliu în parte, de a nu pierde nici o clipă din vedere ideea principală, uneori în întregime abstractă, idee conţinută în fiecare problemă în parte. Numai printr-o muncă intensă dusă în comun de scenarist şi regizor se poate obţine un rezultat cu adevărat valoros. Firește, ideal ar fi ca amîndoi să fie întruniţi în unul şi acelaşi om. Dar am mai arătat cîtă amploare şi ce enormă complexitate comportă munca de creaţie a unui film. Este exclus ca ea să poată fi dusă de un singur om. Spiritul colectiv este indispensabil în cinematografie, iar colectivul de lucru trebuie să fie extraordinar de sudat.

A da scenariului structură de montaj nu înseamnă numai găsirea diferitelor secvenţe, momente, obiecte care trebuie filmate, dar şi crearea succesiunii în care ele trebuie prezentate. Am mai spus că la potrivirea acestei succesiuni vom avea neapărat în vedere nu numai conţinutul plastic al fragmentelor, dar şi lungimea fiecăruia dintre ele. Cu alte cuvinte, vom ţine seama de ritmul în care aceste fragmente se îmbină. Acest ritm constituie un mijloc de înrîurire emoţională. Prin el, regizorul poate, rînd pe rînd, turbura şi linişti pe spectator. O greşeală în ritm poate anihila întreaga impresie produsă de scena prezentată, după cum un ritm bine găsit poate provoca emoţii intense. Dacă secvenţa ar fi fost prezentată separat, neîmbinată cu altele, nu ne-ar fi impresionat de loc. Prelucrarea scenariului în vederea ritmului nu se limitează numai la elaborarea fiecărei secvenţe prin găsirea fragmentelor potrivite care o alcătuiesc. În definitiv întregul film se divide în fragmente disparate, care se unesc în secvenţe, apoi secvenţele în episoade, episoadele în părţi principale şi, în sfîrşit, părţile într-un film întreg. Oriunde este vorba de ceva disparat, oriunde există elementul de succesiune a unor fragmente — c-o fi vorba de fragmente de peliculă sau de fragmente ale acţiunii — pretutindeni trebuie să avem în vedere ritmul. Şi asta nu pentru că ritmul ar fi un cuvînt la modă, dar fiindcă ritmul, dirijat de voinţa regizorului, poate şi trebuie să fie un puternic şi sigur instrument de impresionare. Aduceţi-vă numai aminte de ritmul greşit din *Raza morţii* [11]: un tempo nereuşit, o permanentă agitaţie au micşorat puterea de impresionare. Pe de altă parte, cît de iscusit a fost repartizat materialul în *Atac asupra Poştei din Virginia!* Acolo, alternarea de părţi calme şi încordate suprima oboseala spec-

tatorului şi-l făcea receptiv pentru puternicul final. Prelucrarea de montaj a scenariului ţinuse seama cu exactitate nu numai de conţinutul plastic al fiecărui fragment, dar şi de ritmul în succesiune în durata relativă a fragmentelor ce se îmbină în secvenţe, a secvenţelor, care se împletesc în episoade, a episoadelor în părţi etc. Această prelucrare de montaj, unde se are în vedere aspectul definitiv pe care îl va căpăta filmul pe ecran, constituie ultima etapă a muncii regizorului în legătură cu scenariul. De aci încolo, în munca de creaţie a filmului, intervin noi membri ai colectivului. Intervine acum omul real, obiectul real, mişcarea lor, ambianţa în care obiectele şi oamenii sînt incluşi. Acum regizorul pregăteşte materialul astfel încît să-l poată fixa pe peliculă.

## REGIZORUL ŞI ACTORUL

### ANSAMBLUL

În teatru există noţiunea de ansamblu. Este compoziţia generală, incluzînd munca tuturor actorilor care joacă într-o piesă. Ansamblu există fără îndoială şi în cinematograf. Pentru a înţelege ce înseamnă ansamblul, vom aminti ceea ce spuneam despre imaginea de montaj a actorului. Un actor de cinematograf n-are posibilitatea de a simţi direct ansamblul. Foarte adesea, actorul joacă întregul său rol în faţa obiectivului fără a fi văzut vreodată ce face partenerul lui, care este filmat separat. Totuşi, ulterior, după îmbinarea fragmentelor filmate, mişcările actorului şi ale partenerului apar direct legate unele de altele. Senzaţia ansamblului, legătura dintre munca diferitelor personaje, revine prin urmare iarăşi în întregime regizorului. Regizorul concepe anticipat filmul deja montat, ba chiar deja proiectat pe ecran, adică deja îmbinat din diferitele

lui fragmente. Regizorul, numai regizorul poate lua în considerare acest ansamblu, numai el poate deci să orienteze și să organizeze munca actorului potrivit cu cerințele ansamblului. Problema limitelor în care munca actorului este organizată de către regizor rămîne o problemă deschisă și astăzi. Respectarea punct cu punct a unei scheme mecanice, propuse de regizor, este desigur o metodă lipsită de viitor, dar și improvizația actoricească, tratarea liberă și fără disciplină a sarcinii generale puse de regizor, procedeu practicat și astăzi de unii dintre regizorii noștri, este de asemenea, evident, un procedeu inacceptabil. Un singur lucru este deocamdată neîndoielnic, și anume că personajul interpretat de actor nu apare sezisabil decît atunci cînd diferitele fragmente filmate se îmbină în montaj și cînd munca actorului din fiecare fragment separat trebuie să se sudeze strîns, organic, cu ideea ansamblului. Dacă actorul și-a putut însuși această idee a ansamblului, el va putea fi lăsat să joace după propria lui inspirație. Dacă însă nu și-a însușit-o, atunci numai indicațiile precise ale regizorului, autorul viitorului montaj, pot organiza just munca actorului. Să nu uităm un lucru: nu există decît personajul pe care-l interpretează actorul și pe care îl potrivește montajul. Altul nu există. Regizorul se lovește deci de mari greutăți. El are adeseori a face cu un material omenesc întîmplător, ceea ce, după cum am mai spus, este aproape inevitabil în orice realizare cinematografică. Pe de altă parte, acest material omenesc anex are o mare importanță în film. Un film obișnuit durează o oră și jumătate. În acest interval se prezintă zeci de personaje în jurul eroilor principali, personaje care se imprimă în memoria spectatorului. Aceste personaje trebuie să fie selecționate și prezentate cu o deosebită minuțiozitate, căci uneori întreaga expresivitate și valoare a unei secvențe, chiar dacă locul

esențial îl ocupă eroul, depinde aproape exclusiv de personajele „secundare" care îl înconjoară. Apariția lor pe ecran durează doar șase-șapte secunde fiecare, și trebuie să impresioneze viu și precis. Aduceți-vă aminte, de pildă, de banda de ticăloși din filmul *Atac asupra poștei din Virginia,* sau de cei doi moșnegi din *Insula corăbiilor naufragiate* [12]. Fiecare personaj ni se imprima în minte puternic și viu, ca imaginile literare foarte sugestive create de un scriitor de talent. A găsi chipuri omenești despre care, privindu-le șase secunde, spectatorul să poată spune, de pildă: „E un ticălos!" sau „Asta e un om bun", sau „Asta e un prost" — iată sarcina ce se pune regizorului cînd își alege oamenii pentru o viitoare realizare.

## MIȘCAREA EXPRESIVĂ

După ce oamenii au fost aleși și s-a trecut la filmarea muncii lor, regizorul are de rezolvat o nouă problemă: actorul trebuie să se miște în fața aparatului, și mișcările lui trebuie să fie expresive. Noțiunea de mișcare expresivă nu este așa de simplă cum pare la prima privire. Mai întîi, în filmul mut ea nu coincide cu comportarea obișnuită a omului obișnuit, care se mișcă în ambianța vieții reale. In viață, omul, în afară de gest, dispune și de cuvînt. Uneori cuvîntul însoțește gestul, alteori, dimpotrivă, gestul vine în sprijinul cuvîntului. In teatru sînt posibile și una, și alta. Iată de ce un actor cu o solidă educație de teatru se adaptează extrem de greu filmului mut. In *Căpitanul de poștă* [13], Moskvin — un actor remarcabil, cu incontestabil talent cinematografic — produce un efect obositor și supărător asupra spectatorului prin gura lui, care se mișcă neîncetat, și prin micile gesturi care subliniază ritmul unor cuvinte neauzite. Gestul, mișca-

rea, ca însoțitor al vorbirii, este de neconceput în cinematograful mut. Pierzînd legătura cu sunetul, inexistent pentru spectatorul de filme, vorbirea devine o bolboroseală plastică absurdă. Lucrînd cu actorul, regizorul trebuie să-i organizeze munca în așa fel, încît centrul de greutate să fie axat pe mișcare, iar cuvîntul să n-o însoțească decît în măsura necesităților. În patetica scenă cînd Moskvin află de la naşă că Dunea a fost răpită de un husar, el rostește, fără îndoială, multe și felurite cuvinte și pe lîngă aceasta, mașinal și foarte firesc, ca omul obișnuit cu un mare debit verbal, își însoțește fiecare cuvînt cu o mișcare a mîinilor. În timpul filmării, cînd cuvintele se auzeau, scena făcea o impresie puternică; dar pe ecranul mut impresia e supărătoare și chiar puțin ridicolă: impresia că se bate apa-n piuă. Este absolut falsă părerea că un actor de cinematograf trebuie să exprime prin gest ceea ce un om obișnuit spune prin cuvinte. Regizorul și actorul de cinematograf, creînd un personaj, trebuie tocmai să nu folosească decît acele momente cînd nu e nevoie de cuvînt, cînd esența însăși a acțiunii crește în mijlocul tăcerii, cînd cuvîntul nu generează, ci doar însoțește mișcarea.

### OBIECTUL EXPRESIV

Pentru toate aceste motive, obiectele au o nespus de mare însemnătate în cinematografie. Obiectul este în sine expresiv, căci de fiecare lucru spectatorul leagă întotdeauna reprezentări anumite. Revolverul înseamnă o amenințare mută, un automobil în plină viteză — o chezășie a salvării sau un ajutor care vine la timp. Jocul actoricesc legat de un obiect, construit pe acest obiect, a fost și va rămîne unul din procedeele cele mai tari ale artei filmului. E ca un monolog cinematografic fără cu-

vinte). Obiectul de care este legat actorul poate să exprime nuanțele stării sufletești ale acestuia într-un chip subtil, profund, cum n-ar fi în stare s-o facă imaginea convențională de gest sau mimică. În *Crucișătorul Potemkin*, vasul e o imagine atît de puternică și de vie, încît oamenii legați de acest crucișător se contopesc și se confundă în mod organic cu dînsul. La salvele trase asupra mulțimii răspund nu marinarii care stau lîngă tun, ci, parcă, însăși nava de oțel, care respiră prin sute de piepturi pline de mînie. Cînd, la sfîrșitul filmului, crucișătorul pornește, și în drum întîlnește escadra, pîrghiile de oțel ale mașinilor, ce funcționează cu intensitate, par niște inimi omenești, inimi care bat nebunește, într-o încordată așteptare.

## REGIZORUL — CREATOR AL ANSAMBLULUI

Noțiunea de ansamblu este foarte largă pentru regizorul de cinematograf. În afară de oameni, ea cuprinde și lucruri. Amintim încă o dată că la montajul definitiv al filmului munca trecută a actorului se va alătura, va trebui să se sudeze cu o mulțime de fragmente pe care el nu le-a văzut și despre care nu poate avea decît o vagă cunoștință. În schimb, le cunoaște bine și ține deplin seama de ele regizorul și numai regizorul. Iată de ce actorul este considerat de regizor în primul rînd ca un material ce urmează a fi prelucrat. În sfîrșit, să reținem și alt fapt. În viața reală, oamenii ne apar întregi, ne apar ca un tot, ca niște ființe omenești cu mișcări provenind din funcționarea simultană și coerentă a tuturor părților corpului. Pe ecran însă, foarte adesea, un asemenea fel de om nu există. Prin montaj regizorul construiește nu numai secvențe; adeseori el construiește și oameni. Amintiți-vă ce des ni se întîmplă, în filme, să vedem și să reținem în gînd

un personaj, deşi în fond nu-i văzusem decît capul, apoi una din mîini. In peliculele sale experimentale, Lev Kuleşov [14] a vrut să dea imaginea unei femei care se mişcă, şi a filmat mîinile, picioarele, ochii, capul mai multor femei. Prin montaj însă, spectatorul avea impresia mişcării unuia şi aceluiaşi om. Firește, această pildă nu indică un procedeu special de a fabrica oameni neexistenţi, ci doar subliniază elocvent ideea că personajul creat de actor, chiar şi în limitele scurtei munci individuale a actorului, a muncii sale nelegate de aceea a partenerilor, acest personaj creat de el nu se naşte totuşi imediat, în cursul filmării unui fragment separat, ci numai din îmbinări de montaj, care vor transforma aceste fragmente într-un ansamblu de ecran. De aci decurge din nou necesitatea unei munci precise, şi din nou decurge primatul imaginii de montaj, un montaj conceput în gînd cu ocazia fiecărui element în parte al muncii concrete din faţa obiectivului. Şi, în sfîrşit, decurge din toate acestea primatul regizorului. Primatul său asupra actorului. Căci regizorul, purtător al imaginii construcţiei generale a filmului, vede în actor materialul necesar acestei construcţii.

## REGIZORUL ŞI OPERATORUL

### OPERATORUL ŞI APARATUL

După ce actorii au fost aleşi şi aprobaţi, după ce secvenţele au fost precizate din punct de vedere al montajului, se trece la filmarea de fapt. Atunci, în procesul muncii apare o figură nouă. Este un om înarmat cu un aparat, care efectuează filmarea însăşi: este operatorul. Aci regizorul trebuie să învingă o nouă piedică: între materialul pregătit şi acumulat pe de o parte şi viitoarea operă de artă pe de alta se află aparatul de filmat şi omul care îl mînuieşte. Tot ce s-a spus despre compoziţia miş-

cării în spațiul cadrului — despre lumina care dă cadrelor relief, despre eclerajul expresiv — toate acestea trebuie acum apropiate în mod concret de posibilitățile tehnice ale filmării. Apariția aparatului în procesul filmării introduce, pentru întîia oară, un convenționalism real în operațiile cinematografice. Să ne gîndim, în primul rînd, la unghiul de privire. Privirea normală a omului cuprinde un spațiu de un unghi de vreo 180°. Cu alte cuvinte, omul poate vedea cam jumătate din orizontul care-l înconjoară. Cîmpul vizual al aparatului de filmare e mult mai mic. Acest cîmp e cuprins într-un unghi de aproximativ 45°. Iată-l deci pe regizor obligat să se abată de la percepția normală a spațiului real. Obiectivul aparatului de filmat, în funcție de această particularitate, nu cuprinde întregul spațiu, ci desprinde din el numai o parte, un element, așa-numitul cadru. Cu ajutorul unei serii întregi de dispozitive ajutătoare, aparatul poate obține o restrîngere încă și mai pronunțată a acestui cîmp vizual; pot fi modificate însești dimensiunile ramei în care aparatul încadrează imaginea. Sînt așa-numitele „cașeuri" (filmările mascate, sau cum li se mai zice: „măștile", — n. ed.). Nu numai că îngustimea cîmpului vizual limitează spațiul pe care se desfășoară acțiunea în lărgime și înălțime, dar proprietățile optice ale obiectivului limitează și în adîncime spațiul cuprins. Un actor filmat de foarte aproape nu numai că trebuie să-și includă mișcările în limitele strîmte ale cadrului, avînd grijă „să nu iasă afară din cadru", dar el mai trebuie să nu uite că n-are voie nici să se depărteze în profunzime, nici să se apropie, pentru că atunci va ieși din focar, și imaginea lui nu va mai fi clară. La același aparat de filmat, deosebit de limitele care stînjenesc mișcarea materialului de filmat, mai găsim și numeroase dispozitive care nu limitează, ci, dimpotrivă, lărgesc posibilitățile muncii regizoru-

lui. Aduceți-vă numai aminte de unele cadre din filmele lui Griffith — momente de lirism și gingășie, văzute ca printr-o ușoară ceață. Acest procedeu, care, fără îndoială, întărește impresia produsă de secvența filmată, aparține exclusiv operatorului care filmează fie cu un obiectiv voalat de o pînză ușoară semitransparentă, fie cu un obiectiv special construit. Sau, aduceți-vă aminte de fragmentul deosebit de emoționant din *Crucișătorul Potemkin* cînd un rănit cade pe scară și îi răsar, brusc, dinaintea ochilor, în întîmpinare, treptele de piatră. Acest efect nu s-ar fi putut obține dacă nu s-ar fi aranjat la aparat un dispozitiv special, care a permis obiectivului să fie întors repede, de sus în jos, în cursul filmării. În mîinile operatorului stau acele posibilități tehnice reale cu ajutorul cărora el poate traduce în viață concepția abstractă a regizorului. Aceste posibilități sînt nenumărate.

### APARATUL ȘI „UNGHIUL" DE FILMARE

Cînd aparatul stă pe locul ales, gata să filmeze, regizorul nu se orientează numai după viitoarea imagine de ecran, cum făcea atunci cînd lucra cu scenariul sau cînd alegea și pregătea pe actori. De data asta el face mai mult decît să-și reprezinte în gînd imaginea de ecran. Privind în „vizor" (un dispozitiv special al aparatului de filmat), regizorul poate vedea real și la dimensiuni reduse imaginea viitoare care va fi ulterior proiectată pe ecran. Scenariul este scris, diferitele lui probleme sînt precis formulate, planul de filmare e fixat pentru fiecare secvență ținînd seama de conținutul ei plastic și ritmic, actorii sînt aleși și gata să înceapă lucrul, toată munca de pregătire e terminată, rămîne doar ca materialul astfel pregătit să fie transpus pe peliculă. Poziția aparatului, gata să filmeze, întruchipează unghiul de privire din care viitorul spec-

tator va percepe imaginea pe ecran. Acest unghi poate fi diferit. Putem privi, şi prin urmare putem filma orice obiect, dintr-o mulţime de poziţii posibile, şi alegerea acestora nu poate, nu trebuie să fie întîmplătoare. Alegerea trebuie legată de întregul conţinut al sarcinii pe care şi-a luat-o regizorul, care-şi propune să emoţioneze, într-un anumit fel, pe spectator. Să vorbim mai întîi de simpla înfăţişare a formei obiectelor. Să presupunem că vrem să filmăm o ţigară pe marginea unei mese. Putem aşeza în aşa fel aparatul de filmat, încît deschizătura cartonului ţigării să privească direct în obiectiv. In acest caz, în urma filmării, pe ecran nu se va vedea ţigara: spectatorul va vedea o porţiune din muchia mesei, şi pe ea un cerc negru, deschizătura ţigării, înconjurată de chenarul alb al cartonului. Inseamnă că, pentru a da spectatorului posibilitatea de a vedea ţigara, trebuie ca şi obiectivul aparatului de filmat s-o „vadă". Trebuie să alegem un anumit unghi de filmare faţă de obiect, unghi din care acesta să poată fi văzut în totalitatea lui, cît mai limpede, cît mai distinct. Dacă trebuie să filmăm o ţigară ruptă, operatorul îşi va aşeza aparatul astfel încît obiectivul, şi o dată cu el ochiul viitorului spectator, să vadă clar hîrtia ruptă şi tutunul care curge din ea. Pilda cu ţigara este elementară — ea nu defineşte decît *grosso modo* importanţa esenţială pe care o are alegerea unghiului de filmare. Problemele de rezolvat prin această alegere sînt de fapt foarte variate şi alcătuiesc unul din aspectele cele mai importante ale muncii duse de regizor în comun cu operatorul. Să trecem la lucruri mai complexe. Regizorul îşi poate propune să înfăţişeze nu numai forma obiectului dat, dar şi poziţia lui relativă într-un anumit fragment de spaţiu. Să zicem că o pendulă trebuie nu numai filmată, dar şi arătată ca fiind suspendată foarte sus. Aici construirea cadrului este complicată de o nouă cerinţă.

Iată de ce operatorul, cînd alege poziţia aparatului, va trebui sau să se îndepărteze foarte mult, prinzînd în fotografia sa o parte din dușumea şi sugerînd, în felul acesta, înălţimea, sau să filmeze pendula foarte de aproape şi de jos în sus, marcînd poziţia pendulei printr-o reducere simţitoare a perspectivei. Dacă ţinem seama că materialul filmat după indicaţiile regizorului poate fi extrem de complex prin forma lui, vom înţelege rolul uriaş pe care îl are alegerea poziţiei aparatului. A filma bine o locomotivă înseamnă a şti să alegi un unghi de filmare care să permită a reda forma complicată a locomotivei cît mai complet şi cît mai pregnant. Asemenea unghiuri just găsite determină expresivitatea imaginii viitoare. Toate explicaţiile de mai sus se referă numai la filmarea unor obiecte în nemişcare, care nu-şi schimbă poziţia faţă de aparat.

## FILMAREA MIŞCĂRII

Munca se complică şi mai mult cînd intervine factorul mişcare. Obiectul nu are numai formă, dar şi proprietatea de a schimba imaginea acestei forme în funcţie de mişcări. Ceva mai mult, mişcarea însăşi are o formă proprie, şi această formă a mişcării este la rîndu-i obiect de filmare. În toate acestea, cerinţele privitoare la unghiul de filmare rămîn în vigoare. Aparatul trebuie să fie astfel plasat, încît tot ceea ce se petrece în faţa lui să fie vizibil cît mai limpede şi cît mai expresiv. De ce produce o impresie aşa de vie o paradă militară filmată de sus? Tocmai pentru că de sus se poate observa clar şi distinct mişcarea armonioasă a trupelor. De ce este aşa de vie percepţia unui tren sau a unui automobil de curse în plină viteză, filmat în aşa fel, încît, venind de departe, să pară că dă buzna peste aparat şi că, imediat după asta, zboară

prin faţa lui ? Pentru că, văzută în perspectivă, creşterea de volum a maşinii care se apropie dă o imagine foarte reliefată a vitezei. Dacă avem de filmat un automobil cu şoferul care şade la volan, operatorul va instala aparatul pe pămînt, în apropierea maşinii. Dacă însă trebuie să se filmeze acelaşi automobil evoluînd printre trăsurile de pe stradă, operatorul se va urca la etajul al doilea, ca să prindă mai bine forma şi sensul mişcării. Alegerea poziţiei aparatului poate intensifica expresivitatea imaginii sub diferite aspecte. Filmarea unei locomotive care se năpusteşte asupra obiectivului redă extraordinar de plastic puterea uriaşei maşini. In *Crucişătorul Potemkin* gura ţevii tunului, care priveşte ţintă spre spectator, este impresionant de ameninţătoare. In filmul *Cerşetoarea din Stambul* [15], caii în galop sînt filmaţi de operator, din şanţul de la marginea drumului, de jos în sus, astfel încît copitele care se ridică parc-ar trece deasupra capului spectatorului, şi imaginea galopului nebun capătă astfel maximum de relief. Aici munca operatorului nu mai este o simplă înregistrare a unei construcţii regizorale, lucrate de regizor independent de operator. Calitatea viitorului film depinde nu numai de „ce se filmează", dar şi de „cum se filmează". Acest „cum" trebuie să fie îndrumat de regizor şi realizat de operator.

### APARATUL IL SILEŞTE PE SPECTATOR SĂ VADĂ AŞA CUM VREA REGIZORUL

Alegînd poziţia aparatului, regizorul şi operatorul trag după ei pe viitorul spectator. Unghiul de filmare nu este, aproape niciodată, unghiul de privire al unui observator obişnuit. Forţa regizorului de cinematograf constă în a putea sili pe spectator să vadă obiectul nu aşa cum ar fi cel mai uşor de

văzut. Cînd un aparat își schimbă unghiul, este ca și cînd el s-ar „purta", s-ar „comporta" într-un anumit mod, ca și cînd ar adopta o anumită conduită față de ceea ce are de filmat. El este oarecum dominat de această conduită, care îl face cînd să se pasioneze pentru atacarea unor amănunte, cînd să contemple un tablou general. Uneori, el ia locul eroului, filmează ceea ce vede acela, ba chiar și „simte" împreună cu dînsul. Astfel, în filmul *Mănuși de piele* [16], aparatul privește cu ochii boxerului învins și amețit; aparatul vede învîrtindu-se imaginea circului învăluită ca într-o ceață. Aparatul poate „simți" nu numai împreună cu eroul, dar și împreună cu spectatorul. Ne găsim aci în fața unui procedeu extrem de interesant al muncii cinematografice. Putem afirma, în deplină siguranță, că omul percepe lumea înconjurătoare în funcție de diferitele lui stări afective. Regizorii de cinematograf au încercat o mulțime de procedee speciale de filmare, cu scopul de a provoca o anumită stare sufletească a spectatorului, intensificînd astfel valoarea emotivă a secvenței. Griffith a început să filmeze ușor voalat pasajele triste, pentru a face — spunea el — pe spectator să privească oarecum printre lacrimi.

În filmul *Greva* [17] există un fragment interesant unde muncitorii se plimbă afară din oraș. În fruntea grupului, cineva cîntă din armonică. În primplan se vede clar armonica strîngîndu-se și destinzîndu-se. Indărătul ei, oameni care se plimbă, filmați din diferite unghiuri, uneori de la distanțe foarte mari. Armonica a rămas în toate cadrele, dar treptat ea a devenit abia vizibilă, aproape transparentă. Peisajul și grupul care se pierd în depărtare se străvăd prin armonică. A fost rezolvată aici o problemă originală. Regizorul voia ca desfășurînd tabloul plimbării, introducîndu-l în ambianța amplă a peisajului, să păstreze în același timp mu-

zica auzită din depărtare, cu ritmul ei caracteristic. Şi a izbutit. A izbutit pentru că operatorul a ştiut să găsească un procedeu concret pentru realizarea ideii regizorului. La filmarea acestei secvenţe a fost nevoie să se îmbrace armonica într-o catifea neagră, a fost nevoie să se calculeze precis timpul de expunere la filmarea planului din fund şi separat la filmarea armonicii. Trebuia să se facă o serie de calcule care cer o cunoaştere specială a artei operatorului şi o mare ingeniozitate tehnică. Era aci indispensabilă o contopire deplină a eforturilor operatorului şi ale regizorului. Această fuziune a dus la succesul operaţiei. Cînd unui regizor îi vine o idee cu privire la o mai mare expresivitate a imaginii de ecran, imaginea nu capătă o realizare concretă decît atunci cînd există un contact permanent între regizor, şi un operator înzestrat cu cunoştinţe tehnice şi inventivitate creatoare. Cu alte cuvinte, cînd operatorul constituie o parte organică a colectivului de producţie şi participă, de la început pînă la sfîrşit, la crearea filmului.

### ALCĂTUIREA CADRULUI

Alegerea unghiului de filmare constituie un moment special în munca de alegere a locului care se va filma. Lucrînd la exterioare (în medie cincizeci la sută din orice filmare se face în afara studioului), operatorul şi regizorul trebuie, înainte de toate, să aleagă fragmentul de spaţiu pe care se va desfăşura respectiva secvenţă. Această alegere, ca tot ce este muncă cinematografică, nu trebuie să fie întîmplătoare. Natura, într-un cadru, nu trebuie să servească doar ca fundal scenic, ci trebuie să se integreze organic în ansamblul acţiunii, devenind parte din conţinutul acesteia. Un fundal care nu e decît fundal vine în contradicţie cu însăşi esenţa

cinematografului. Dacă, într-un anumit fragment, regizorul are nevoie exclusiv de actor şi numai de aportul lui artistic, orice fundal — afară de o suprafaţă goală care să nu atragă atenţia — va fura o parte din atenţia spectatorului, oarecum anihilînd sau, în tot cazul, micşorînd efectul unuia din cele mai importante procedee ale artei cinematografice. Dacă, în afară de actor, se mai introduce în cadru ceva, acest ceva trebuie să fie legat de scopul general al acelei scene. Cînd, în *Cascada vieţii*, Griffith arată pe tînărul Barthelmess cufundat pînă la genunchi în iarba deasă, înconjurat de flori albe de romaniţă, care tremură legănate de bătaia vîntului, în acest cadru fragmentul de natură nu e un fundal întîmplător. Ce-i drept, legătura este de ordin sentimental. Totuşi, prin ea se completează, se animează şi se accentuează ideea. Munca în legătură cu forma „logică" ce urmează a fi dată cadrului, necesitatea unei legături organice între scena ce se desfăşoară şi ambianţa ei sînt indispensabile pentru reuşita unui film. De aceea, unul din momentele cele mai complexe ale muncii pregătitoare a operatorului şi regizorului este căutarea şi stabilirea locurilor de care este nevoie pentru filmările în mijlocul naturii.

Una din primele condiţii care se impun muncii regizorului de cinema este precizia. După ce a conceput imaginea de ecran a respectivei secvenţe, dacă, filmînd, regizorul vrea să obţină materialul din care să creeze în fapt ceea ce concepuse în gînd, el trebuie neapărat să trateze fiecare fragment pe care îl filmează ca un element al viitoarei construcţii de montaj; cu cît munca lui va fi mai precisă cu privire la fiecare element filmat, cu atît mai perfect, cu atît mai aproape va putea aborda realizarea ideii sale. De aci decurge comportarea lui specifică faţă de actor, faţă de obiecte, faţă de orice realitate cu care lucrează în procesul de construcţie

a filmului. Fiece fragment de peliculă în parte, folosit de regizor pentru filmarea fragmentului de secvență necesar va fi utilizat de el astfel încît lungimea lui să corespundă exact sarcinii generale ce se află la baza tratării de ecran a secvenței respective. În orice fragment filmat începe o mișcare, care ajunge pînă la un punct precis și necesar. De aceea, timpul acordat acestei mișcări trebuie să fie riguros stabilit de regizor. Dacă mișcarea se accelerează sau se încetinește, fragmentul obținut va fi mai scurt sau mai lung decît durata permisă. Un element dintr-o secvență, cînd el se abate de la dimensiunile ce i-au fost fixate, va turbura mai tîrziu, în timpul montajului, armonia imaginii de ecran prealabil concepută. Tot ce este întîmplător, neorganizat, tot ce nu este subordonat construcției de montaj pe care regizorul a conceput-o atunci cînd își reprezenta imaginea de ecran a cutărei secvențe — toate acestea duc inevitabil la confuzie și tratare neglijentă, în faza definitivă, cînd se dă secvenței forma de montaj. O scenă are efect pe ecran numai atunci cînd este integrată unui bun montaj. Iar un montaj bun nu se obține decît dacă i s-a găsit un ritm just, care la rîndu-i depinde de lungimea relativă a fragmentelor. În sfîrșit, lungimea unui fragment se găsește în dependență organică de conținutul lui. Pentru toate aceste motive, regizorul trebuie să cuprindă în limite de timp stricte și rigide tot ce filmează.

Să ne închipuim că, avînd imaginea montajului în minte, se turnează o secvență cu un actor. Iată scena. Actorul șade într-un fotoliu, în așteptarea încordată a unei arestări probabile. Aude cum s-a apropiat cineva de ușă. Uitîndu-se țintă, vede clanța care începe să se miște. Atunci scoate încet revolverul ascuns între fundul și spetează fotoliului. Ușa începe să se deschidă. Actorul îndreaptă repede revolverul... dar, spre surpriza lui, în locul agenților

aşteptaţi intră un copil şi nişte căţei (fragment din filmul *În afara legii*[18]). Montajul a fost trasat astfel: 1) actorul, care şade în fotoliu, îşi schimbă poziţia cînd aude bătăile în uşă; 2) faţa lui se încordează; ochii privesc ţintă; 3) se filmează separat clanţa, care se mişcă; 4) în prim-plan, mîna actorului, care dibuieşte încet şi începe să scoată revolverul; 5) uşa se întredeschide; 6) actorul îndreaptă revolverul spre uşă; 7) intră băieţelul cu căţeii. Ochiul spectatorului se opreşte cînd asupra omului, cînd asupra uşii; atenţia lui se concentrează cînd asupra clanţei, care se mişcă, cînd asupra mîinii actorului sau asupra revolverului. Toate aceste elemente trebuie, în cele din urmă, să se contopească pe ecran dînd o imagine unică a unei scene în necontenită desfăşurare. E neîndoios că pentru a reda schimbarea, trecerea bruscă de la încordare crescîndă la destindere rapidă şi neaşteptată, regizorul trebuie să imprime un anumit ritm montajului, pe care îl va găsi graţie talentului său de creaţie. Fiecare element al secvenţei trebuie filmat separat. Ceea ce face actorul în cursul turnării fiecărui fragment trebuie delimitat cu precizie în timp. Dar nu-i de ajuns să fixăm durata. În graniţele acestui interval actorul trebuie să facă un număr de mişcări, care să dea fiecărui fragment un conţinut plastic clar şi expresiv. Dacă lăsăm actorului libertatea de a juca la întîmplare, atunci riscăm să avem pauze, zăbave, ba chiar şi cîte o mişcare de prisos. Toate acestea vor încălca limitele de timp impuse de regizor, ceea ce, cum am mai spus, va modifica durata fragmentului, tulburînd deci armonia de construcţie a întregii secvenţe. Aşadar, nu numai graniţele temporale trebuie precis stabilite, dar şi forma însăşi a mişcării incluse în ele, conţinutul plastic al muncii de actor din fiecare scenă în parte. Totul trebuie executat cu exactitate severă dacă regizorul vrea ca imaginea definitivă a secvenţei

compuse de el să emoţioneze pe spectator atunci cînd scena va apărea pe ecran în forma ei cinematografică, şi nu reală. Preciziunea muncii în timp şi spaţiu este condiţia indispensabilă pentru ca cineastul să-şi însuşească o expunere de ecran clară, vie şi impresionantă. Aceeaşi tendinţă spre precizie trebuie să orienteze pe regizor şi operator nu numai în construirea secvenţelor, dar şi în alegerea fragmentelor de natură din care se va fabrica spaţiul de ecran. S-ar părea că dacă avem nevoie, pentru filmare, de un rîu sau de o pădure, este destul să găsim un rîu „frumos" şi să şi începem să-l filmăm. De fapt însă, regizorul nu caută niciodată rîuri sau păduri. El caută cadre, „cadrele necesare". Acestea corespund precis necesităţilor fiecărei secvenţe. Cadrele pot fi împrăştiate pe zeci de rîuri diferite, pe care însă filmul le va reuni într-un tot. Regizorul nu „filmează natura", ci o utilizează pentru viitoarea lui compoziţie de montaj. Sarcinile de compoziţie pot fi aşa de stricte, încît regizorul şi operatorul să fie nevoiţi uneori să deformeze, să modifice cu forţa fragmentul de natură, pentru a-l pune în acord cu forma cerută. A rupe crengile care jenează, a tăia cu fierăstrăul un copac de prisos, a-l transplanta acolo unde el este necesar, a zăgăzui un rîu, a-l umple cu sloiuri de gheaţă — toate acestea sînt operaţii caracteristice de cineast, care utilizează, prin orice mijloace, materialul din natură, pentru a construi imaginea de ecran optimă. Folosirea naturii ca material atinge maximum de expresie atunci cînd cadrele, aceste bucăţi de natură, se fabrică în atelier; atunci cînd din pămînt adevărat, pietre adevărate, nisip, copaci vii şi apă „se construiesc" în atelier, cu cea mai mare precizie, tocmai formele de care are nevoie regizorul. Alegerea locului ce urmează a fi filmat şi fixarea unghiurilor aparatului, operaţii care fac parte din procedeele tehnice ale alegerii cadrului, se complică

întotdeauna cu încă o condiţie. Această condiţie este lumina. Am vorbit mai înainte de rolul enorm al acesteia. Lumina creează, în ultima instanţă, forma care se va transpune pe ecran. Numai cînd eclerajul vine din unghiul potrivit şi cu intensitatea care trebuie, obiectul va fi gata pentru filmare. Imaginea de pe peliculă proiectată pe ecran nu este decît o combinaţie de pete luminoase şi întunecate. Pe ecran nu există altceva decît lumină de intensităţi diferite. E deci lesne de înţeles că, dirijînd lumina în timpul filmării, modelăm de fapt forma viitoarei imagini. A simţi calitatea şi intensitatea luminii, a ţine seama de raportul direct dintre un obiect fizic şi imaginea lui posibilă pe peliculă, toate acestea sînt probleme care ţin exclusiv de tehnica operatorului.

## LABORATORUL

Tot ce s-a spus despre necesitatea unei strînse legături între cei ce colaborează la producţia unui film se aplică în întregime şi operatorului. Munca regizorului, muncă pe real şi pe viu, operatorul o transformă în material cinematografic. Prin regizor, operatorul este legat de alţi membri ai colectivului de producţie: de actor şi de scenarist. La rîndul său, el e veriga de legătură între regizor şi lucrătorii din laborator, care aparţin etapei celei mai apropiate de prelucrare a materialului filmat, prima etapă după filmare. Numai după developarea negativului şi tragerea unei copii, regizorul dispune, în sfîrşit, de un material pur cinematografic din care să-şi construiască opera. Ca şi celelalte faze ale producţiei cinematografice, faza laborator nu înseamnă o simplă executare mecanică a unor operaţii standard (o simplă tratare chimică a unei pelicule impresionate). Sarcinile laboratorului sînt

adesea o continuare a ideii născute în mintea scenaristului, apoi trecută prin mintea regizorului şi a operatorului. Amurgurile lui Griffith din filmul *America* n-ar fi fost realizate fără un developant de o compoziţie şi calitate specială. Cînd toate fragmentele componente ale filmului sînt gata, de data aceasta sub formă de imagini imprimate pe peliculă pozitivă, atunci şi numai atunci ia sfîrşit legătura organică dintre toţi colaboratorii producţiei cinematografice, legătură care pînă în acel moment fusese condiţia *sine qua non* a creării unei opere autentice, valoroase.

De acum înainte, regizorul, care păşeşte la combinarea şi îmbinarea diferitelor fragmente disparate într-un tot, rămîne singur. Singur în faţa montajului, în faţa acestui principal proces de creaţie despre care am vorbit la începutul prezentului volum.

## MUNCA IN COLECTIV — BAZA A ACTIVITĂŢII CINEMATOGRAFICE

Lucrarea consacrată regiei cinematografice a îmbrăţişat pe toţi lucrătorii din producţia cinematografică. Şi nici nu se putea altfel. Fabrica de filme are toate caracteristicile unei producţii industriale. Inginerul-şef nu poate face nimic fără maiştri şi muncitori. Nici eforturile lor comune nu vor duce la un rezultat bun dacă fiecare lucrător se va limita doar la executarea mecanică a îngustei sale funcţiuni. Munca în colectiv este factorul care permite fiecărui sector, chiar şi celui mai neînsemnat, să fie viu şi organic legat de sarcina generală.

Pentru motive care ţin de natura specifică a muncii cinematografice, cu cît producţia va fi mai dispersată şi cu cît numărul celor ce participă direct şi organic la ea va fi mai mic, cu atît mai prost va fi rezultatul definitiv, adică filmul

*1926.*

## SCENARIUL CINEMATOGRAFIC*

### INTRODUCERE

Orice artă posedă procedeele ei de a trata materialul într-o formă capabilă să emoţioneze. Aceasta caracterizează firește şi cinematograful. A munci la un scenariu fără să ştii nimic despre arta regizorului, despre modurile de filmare, despre montaj este tot aşa de absurd ca un vers rusesc prezentat unui francez în traducere literală, cuvînt cu cuvînt. Pentru a emoţiona pe francez, versul trebuie scris din nou de cineva care cunoaşte bine particularităţile versificaţiei franceze. Pentru a scrie un scenariu care să permită realizarea regizorală a unui film, trebuie să cunoaştem procedeele prin care o impresie de pe ecran se transmite spectatorului.

Părerea că scenaristul nu trebuie să dea decît scheletul general şi primitiv al acţiunii şi că prelucrarea detaliilor, găsirea unei forme „cinematografice" revin regizorului este o părere profund greşită, căci trebuie să ţinem minte că nici o muncă din nici o artă nu poate fi împărţită în faze separate, independente una de alta. Chiar şi tratarea cea mai generală, care îmbrăţişează doar un proiect de muncă viitoare, presupune totuşi particularităţi şi amănunte. Cînd ne gîndim la temă, am şi început a concepe, deşi vag, felul cum vom prelucra subiectul etc.

Rezultă clar că şi în cazul cînd scenaristul se abţine de a indica precis ce şi cum trebuie să se fil-

* Se publică extrase. (N. red. ruse.)

meze, cu ce şi cum trebuie făcut montajul, cunoaşterea şi luarea în considerare a posibilităţilor şi particularităţilor muncii regizorale va permite acestui scenarist să dea regizorului un material pe care acesta să-l folosească la crearea unei *lucrări cinematografic impresionante.*

## SCENARIUL

### CE ESTE UN SCENARIU „DE LUCRU" *

Toată lumea ştie că un film de cinema constă dintr-un număr de fragmente mai mult sau mai puţin scurte, care se desfăşoară într-o anumită ordine de succesiune. Urmărind dezvoltarea acţiunii, spectatorul se transportă cînd într-un loc, cînd într-altul. Ceva mai mult: i se arată o scenă sau uneori un actor, dar nu în întregime, ci îndreptînd rînd pe rînd aparatul de filmat asupra unor părţi separate ale scenei sau ale corpului actorului respectiv. Acest procedeu de a construi filmul împărţind materialul în elemente, pentru ca ulterior să se construiască din ele un tot cinematografic, se numeşte montaj. Despre montaj se va vorbi amănunţit în partea a doua a prezentei lucrări. Important pentru noi este, deocamdată, să constatăm existenţa acestui procedeu fundamental de muncă cinematografică. Cînd se fac filmările pe peliculă, regizorul nu are posibilitatea să fotografieze scenele în ordinea cronologică din manuscris, adică începînd cu prima scenă din scenariu şi filmînd succesiv scenariul pînă la ultima lui secvenţă. Cauza acestei imposibilităţi e simplă. Să ne gîndim, de pildă, la anumite decoruri necesare unui film. Aproape întotdeauna se întîmplă ca secvenţele

* În cinematografia romînească un astfel de scenariu se numeşte cel mai adesea „scenariu regizoral". (N. ed.)

unde sînt necesare aceste decoruri să fie împrăştiate de-a lungul întregului scenariu. Dacă regizorului i-ar veni ideea ca, după ce a filmat o scenă cu aceste decoruri, să treacă imediat la secvenţa următoare în ordinea desfăşurării acţiunii indicate în scenariu, va constata că trebuie să instaleze alte decoruri, fără însă a le distruge pe cele dintîi, apoi altele şi altele, îngrămădind o mulţime de construcţii, fără a le demonta pe cele precedente. O asemenea muncă este de neconceput, şi asta pur şi simplu din motive tehnice. Regizorului, deci, ca şi actorului, îi este imposibil să păstreze continuitatea scenariului în cursul muncii de filmare. Totuşi această continuitate este indispensabilă. Fără ea, se pierde unitatea de stil şi o dată cu asta orice putere de convingere. De aceea, este neapărat necesar ca scenariul să fie în prealabil şi amănunţit prelucrat. Numai dacă regizorul îi va studia cu atenţie fiecare fragment, găsindu-i forma cea mai cinematografică, numai dacă-şi va reprezenta clar imaginile în forma lor de ecran, numai dacă va urmări si va stabili, în ansamblul ei, desfăşurarea acţiunii generale, precum şi a acţiunilor diferitelor personaje, numai atunci va putea lucra ferm şi obţine rezultate valabile. Prin această elaborare prealabilă în biroul de lucru se creează unitatea de stil care condiţionează valoarea unei opere. Diferitele deplasări ale aparatului — filmări de departe, de aproape, de sus etc., toate procedeele tehnice de racordare a unui fragment cu cel anterior şi cu cel posterior, toate aplicările de diafragme, caşeuri şi panoramice, tot ce alcătuieşte şi intensifică conţinutul intern al scenei trebuie calculat cu precizie, altminteri, la filmarea unei secvenţe desprinse din mijlocul scenariului se pot ivi greşeli ireparabile. Un scenariu în forma lui „de lucru", adică redactat astfel încît să fie gata de filmare, este o explicare amănunţită a fiecărui fragment, uneori foarte mic,

cu indicarea tuturor procedeelor tehnice necesare executării lui. Firește, a cere scenariștilor să scrie în această formă înseamnă a le cere să devină regizori. Și totuși, e necesar ca scenaristul să se preocupe de aceste chestiuni. In acest caz, chiar dacă nu ne va oferi un scenariu „de oțel", gata de filmare, va reuși totuși să ne prezinte un material redactat într-o formă mai mult sau mai puțin apropiată de cerințele regiei, astfel ca regizorul să găsească în acest text nu o serie de obstacole de înlăturat, ci o serie de sugestii de utilizat. Cu cît scenariul va fi mai bine studiat din punct de vedere tehnic, cu atît mai multe șanse va avea scenaristul de a vedea că imaginile concepute de el și ajunse pe ecran vor impresiona pe spectator tot atît de tare cît îl impresionaseră pe el însuși atunci cînd le concepea.

## CONSTRUCȚIA SCENARIULUI

Nu trebuie niciodată să uităm că filmul cinematografic, din cauza particularităților structurii sale (necontenita și rapida schimbare de fragmente succesive), cere spectatorului o excepțională încordare a atenției. Această atenție a spectatorului este tot timpul dirijată despotic de regizor și deci și de scenarist. Spectatorul nu vede decît ce-i arată regizorul ; nu-i rămîne nici loc, nici timp pentru chibzuire, îndoială sau critică. Astfel, cea mai mică greșeală în claritatea și precizia construcției va produce o neplăcută impresie de haos sau va face ca imaginea să treacă pur și simplu neobservată. Dacă ținem seama de aceasta, vom fi permanent preocupați să căutăm cît mai multă simplitate și claritate în rezolvarea fiecărei probleme în parte, în orice fază a muncii s-ar ivi ea. Pentru ușurința expunerii, vom analiza separat fiecare punct, pentru

a stabili condiţiile specifice pe care le pune cinematograful la alegerea şi folosirea materialelor şi procedeelor de prelucrare a acestora.

## TEMA

O cerinţă care va exista probabil întotdeauna — fiindcă ţine de esenţa însăşi a cinematografului — este *claritatea*. Am mai vorbit de necesitatea ei în rezolvarea oricărei probleme întîlnite în procesul construcţiei de filme. Printre diferitele munci se enumeră firește şi munca în legătură cu tema. Dacă ideea principală, ideea-pivot a scenariului, este vagă şi dezlînată, scenariul e condamnat la nereuşită. Dacă atunci cînd citim textul literar tot mai putem, analizînd atent, să ne descurcăm în faţa pasajelor neclare şi a exprimărilor prin aluzii prea depărtate, în schimb, dacă vrem să transpunem scenariul pe ecran, e inevitabil ca totul să devină haotic şi enervant.

... Regula noastră să fie aceasta: formulează tema precis şi clar — altfel munca ta nu va căpăta sensul şi unitatea care condiţionează orice operă de artă. Toate limitările care pot surveni ulterior în alegerea temei sînt legate de prelucrarea concretă a subiectului ei. Am mai spus că munca de creaţie nu se desfăşoară niciodată într-o consecuţie prea schematică; concepînd tema, trebuie să concepem aproape simultan şi forma mai concretă a subiectului ei.

## PRECIZAREA TEMEI: SUBIECTUL FILMULUI

In faza iniţială a muncii sale, scenaristul dispune deja de un oarecare material pe care va trebui, ulterior, să-l includă în viitoarea operă — material

obținut prin adunare de cunoștințe, prin observație, în sfîrșit prin fantezie. Stabilind tema, adică ideea principală care călăuzește selecționarea materialului, scenaristul trebuie să procedeze la gruparea acestuia. Aci se introduc pentru întîia oară personajele, se stabilesc relațiile lor reciproce, se determină importanța diferită a acestora în dezvoltarea acțiunii, în sfîrșit, se dozează unele proporții în repartizarea ansamblului de materiale în cadrul întregului scenariu. Tema intră în prelucrare. Și această primă prelucrare este precizarea subiectului. Acum scenaristul vine pentru întîia oară în contact cu condițiile muncii artistice.

Să începem cu procedeul cel mai general folosit de scenarist și să determinăm caracterul muncii de elaborare a subiectului. Un literat, cînd schițează trăsăturile mari ale viitoarei sale opere, stabilește întotdeauna o serie de puncte de sprijin, utile pentru dezvăluirea temei și împrăștiate prin toată opera în pregătire. Aceste jaloane scot oarecum în relief conturul general al operei. Astfel sînt: momentul caracterizării diferitelor personaje, caracterul evenimentelor care le pun față-n față, diferite amănunte care dau sens și forță momentelor de avînt sau momentelor de declin, uneori pur și simplu fragmente, frumoase prin forța și expresivitatea lor. E firesc ca o asemenea fază să existe și în munca scenaristului. Nu poți concepe subiectul doar în chip abstract. Nu te poți mărgini să indici că la început eroul este anarhist, că în activitatea sa politică suferă mai multe eșecuri și că, în cele din urmă, devine comunist conștient. Asemenea schemă nu înaintează față de temă și nu ne apropie de forma concretă necesară. Trebuie să explorăm nu numai faptele care se întîmplă, ci și felul cum se întîmplă; a lucra la subiect înseamnă a simți aceste forme concrete. A imagina doar că eroul s-a aflat la o cotitură decisivă care i-a schimbat con-

cepţia despre lume. nu-i de ajuns. Ideea nu devine un punct culminant în scenariu decît din momentul cînd scenaristul crede că a găsit şi forma concretă capabilă să impresioneze de pe ecran pe spectator. Simpla idee abstractă a acelei cotituri decisive de care vorbeam nu are prin ea însăşi valoare artistică şi nu poate servi ca punct de spriiin la construirea subiectului. Totuşi, asemenea puncte de sprijin sînt indispensabile; ele alcătuiesc scheletul ferm al subiectului şi feresc de primejdia unor eşecuri secundare oricînd posibile, dacă cutare moment mai important din dezvoltarea scenariului a fost trasat neglijent sau prea abstract. Astfel, în faza de finisaj cinematografic se poate ivi vreun exterior inexpresiv, impropriu unei prelucrări plastice şi care va tulbura toată construcţia. Un romancier îşi face puncte de sprijin din analize descriptive, un dramaturg — din proiecte de dialog. Scenaristul trebuie să gîndească prin imagini plastice (exteriorizate). Scenaristul trebuie să-şi facă educaţia imaginaţiei, trebuie să-şi formeze deprinderea de a-şi reprezenta, sub forma unei succesiuni de imagini de ecran, fiecare idee ce-i trece prin minte. Mai mult încă: el trebuie să înveţe a stăpîni aceste imagini şi, din mulţimea celor ivite în închipuire, să aleagă pe cele care-s mai vii, mai elocvente. El trebuie să le ştie guverna, aşa cum un scriitor stăpîneşte cuvîntul şi un dramaturg dialogul. Claritatea şi precizia în elaborarea subiectului depind direct de claritatea formulării temei.

### MATERIALUL PLASTIC

Scenaristul nu trebuie să uite niciodată că fiecare frază scrisă de el e destinată să fie, în cele din urmă, tradusă plastic, în forme vizibile, pe ecran. Prin urmare, cuvintele pe care le scrie n-au importanţă în sine, ci prin imaginile plastice *su-*

*gestiv exteriorizate* pe care ele le descriu. Şi nu este tocmai uşor a găsi aceste imagini plastice. Ele trebuie să fie în primul rînd limpezi şi expresive. Un om familiarizat cu munca literară ştie bine ce înseamnă cuvînt expresiv, limbaj elocvent; el ştie că există cuvinte sugestive, evocatoare, apoi mai ştie că există construcţii expresive, vii, formate din îmbinări de cuvinte, care sînt frazele. In sfîrşit, el ştie de asemenea că un limbaj prolix, încîlcit, plin de vorbe inutile, un limbaj de scriitor fără experienţă, este rezultatul nepriceperii în alegerea şi stăpînirea cuvîntului. Tot ceea ce am spus despre munca literară se poate aplica în întregime muncii scenaristului, cu singura diferenţă că aci imaginea plastică are întîietate asupra cuvîntului. Trebuie să ştii să găseşti acest material plastic, capabil de exteriorizare sugestivă; şi trebuie să te pricepi a-l folosi: adică, din enormul bagaj de fapte pe care le oferă observarea vieţii, trebuie să ştii să găseşti şi să alegi forme şi mişcări care exprimă clar, convingător şi *în toată amploarea* ideea artistică a scenariului.

Să dăm cîteva pilde lămuritoare:

În filmul *Atac asupra poştei din Virginia*[1] există un episod cînd intră în acţiune un personaj nou — un vagabond, un ocnaş evadat. Un tip de erou ultranegativ. Scenaristului îi incumbă sarcina de a-l caracteriza. Să analizăm cum s-a făcut aceasta. Voi descrie în acest scop cîteva fragmente care se succed.

1. Vagabondul — un flăcău cu mutră de degenerat, cu obrazul neras şi acoperit cu un început de barbă zburlită — se pregăteşte să intre într-o casă. Dar se opreşte. Atenţia îi este reţinută de ceva.

2. În prim-plan, faţa acestui vagabond, care priveşte.

3. Se arată ceea ce vede el: un pisic micuţ şi pufos, care doarme la soare.

4. Din nou este arătat vagabondul. Ridică o piatră grea cu vădita intenție de a omorî pisoiul adormit. Din întîmplare un om duce tocmai niște lucruri în casă. Trecînd pe lîngă dînsul, îl atinge. Numai aceasta împiedică pe vagabond să-și îndeplinească sălbatica lui intenție.

In acest mic episod nu există nici un subtitlu lămuritor. Totuși el produce o impresie limpede și precisă. De ce? Fiindcă a fost ales just și fericit materialul plastic.

Pisoiul adormit este expresia perfectă a liniștii depline. Și mai exprimă și ideea de inofensiv. Iată pentru ce piatra grea din mîinile brutei devine imediat simbolul cruzimii absurde, lipsite de sens. „Vagabondul este o fiară" — aceasta-i concluzia care se naște inevitabil în mintea spectatorului. Țelul artistic a fost atins. Caracterizarea a fost făcută. Conținutul ei abstract a fost în întregime exprimat printr-un material plastic fericit ales.

Altă pildă, din același film. Iată conținutul scenei: Familia unui țăran este profund nenorocită. Fiul cel mai mare a fost lovit de o piatră și schilodit, tatăl a murit de pe urma unui atac de cord; fiul mai mic, un adolescent (eroul filmului), știe că vinovat de toate aceste nenorociri este vagabondul, care l-a atacat mișelește pe fratele său. De cîteva ori în cursul filmului băiatul simțise pornirea de a se răzbuna împotriva acestui ticălos. Instrumentul cu care urma să-și îndeplinească *vendeta* este o flintă veche. Cînd fratele schilodit este adus acasă, și familia desperată stă adunată în jurul patului, băiatul cel tînăr, singur, pe furiș, cînd plîngînd și cînd scrîșnind, introduce un glonț în armă. Moartea subită a tatălui și rugăminții mamei, care în desperarea ei cuprinde cu brațele picioarele fiului, îl opresc de la hotărîrea luată. Căci acum băiatul a rămas unica speranță a familiei. Într-o altă zi îl vedem furișîndu-se iar spre armă și luînd-o din

cui. Dar atunci glasul mamei, care îl roagă să cumpere săpun, face pe băiat să agațe repede la loc arma și să dea fuga la băcănie. Observați cît de măiestru este utilizată aci flinta aceea veche și banală. Pușca aceasta, cu totul oarecare, personifică — dacă putem spune — setea de răzbunare care-l chinuie pe erou. De cîte ori mîna lui se întinde spre armă, spectatorul știe ce se petrece în sufletul lui. Nu e nevoie nici de subtitluri, nici de alte explicații. In această scenă, agățarea armei în cui și plecarea în fugă la băcănie înseamnă uitarea dorințelor proprii de dragul intereselor altuia. Este în acel gest o întreagă caracterizare. Un gest care traduce totodată o spontaneitate de adolescent, aproape copil, și un grav sentiment în devenire: conștiința datoriei.

Un alt exemplu, luat din filmul *Mănușile de piele*[2]. Un om șade la o masă și-și așteaptă prietenul. Fumează. În fața lui — o scrumieră și un pahar cu ceai, golit pe jumătate; amîndouă conținînd o cantitate colosală de mucuri. Spectatorul își dă seama imediat cît de mult așteptase omul acela, precum și cît de frămîntat trebuie să fi fost ca să fi putut fuma aproape o sută de țigări.

Din toate aceste pilde rezultă clar ce se înțelege prin noțiunea de material expresiv, plastic. Un pisic, un vagabond, o piatră, o pușcă, niște mucuri: nici unul din aceste obiecte sau ființe nu au fost introduse întîmplător, fiecare este o imagine vizuală care nu cere alte lămuriri, fiind în același timp o imagine puternică și clară.

O normă importantă pentru scenarist este așadar ca, la lucrarea fiecărui fragment, să chibzuiască și să aleagă cu atenție imaginea vizuală respectivă și să nu uite că pentru fiecare idee, pentru fiecare noțiune, pot exista zeci și sute de expresii plastice posibile, din care el trebuie să rețină numai pe cele mai clare, mai pregnante. Scenaristul trebuie

să acorde un important rol obiectelor, lucrurilor neînsufleţite. Relaţiile dintre oameni se lămuresc mai ales prin conversaţii, prin vorbire. Cu obiectele însă nu vorbim. De aceea munca cineastului în legătură cu ele se exercită asupra unor realităţi vizuale şi este prin asta extrem de interesantă, după cum am şi constatat din exemplele date. Incercaţi să vă imaginaţi mînia, bucuria, turburarea, durerea etc., exprimate nu prin cuvinte şi gesturi însoţitoare, ci prin acţiuni legate de vreun obiect. Vă veţi mira de imaginile pline de expresivitate plastică ce vă vor trece prin minte. Munca în legătură cu materialul plastic este foarte importantă pentru scenarist. Ea îl învaţă să-şi reprezinte cele scrise de el aşa cum trebuie să apară pe ecran. O asemenea iscusinţă este indispensabilă într-o muncă productivă şi bine orientată.

Să căutăm să ne exprimăm ideea printr-o imagine vizuală — limpede şi reliefată. Dacă vrem să caracterizăm un personaj, îl vom pune în asemenea condiţii, încît o acţiune sau o mişcare vizibilă să ni-l zugrăvească exact aşa cum trebuie (să ne amintim de vagabondul cu pisica). Dacă tratăm un eveniment, vom alege scena care să dezvăluie cît mai reliefat vizual esenţa acelei întîmplări.

## PROCEDEELE DE PRELUCRARE A MATERIALULUI

### *Montaj constructiv*

Filmul, prin urmare şi scenariul, se divide întotdeauna într-un număr foarte mare de fragmente distincte (mai just, se construieşte din aceste fragmente). Scenariul se compune din părţi, părţile din episoade, iar episoadele din secvenţe. In sfîrşit, fiecare secvenţă e alcătuită dintr-o mulţime de frag-

mente, filmate din diferite unghiuri. Un adevărat scenariu, un scenariu care să poată fi folosit, trebuie să țină seama neapărat de această proprietate esențială a peliculei cinematografice. Scenaristul trebuie să știe să scrie pe hîrtie cum trebuie să arate lucrurile pe ecran, indicînd exact conținutul fragmentelor și succesiunea lor. Construirea unei secvențe din diferitele ei fragmente, a unui episod din diferitele lui secvențe, a unei părți din diferitele sale episoade se numește montaj. Montajul este una din importantele arme pentru a produce impresie, armă de care dispune cineastul, deci și scenaristul. Să luăm cunoștință, pe rînd, de procedeele folosite în această operație.

*Montajul unei secvențe.* Oricine a văzut filmele recente cunoaște noțiunea de prim-plan. E vorba de acele cadre în care figurile interlocutorilor în timpul conversației, sau mîinile lor sau picioarele cuprind tot ecranul. Toate acestea sînt lucruri cunoscute. Dar pentru a ști să le folosim corect, trebuie să le înțelegem sensul. Și sensul lor este acesta: prim-planul silește atenția spectatorului să se îndrepte asupra amănuntului care în acel moment e singurul important pentru desfășurarea acțiunii. Să presupunem că într-o scenă avem trei oameni. Dacă rostul acestei scene este să arate desfășurarea unei acțiuni de ansamblu (de pildă, cele trei persoane se unesc ca să ridice un obiect greu), toate trei vor fi filmate simultan într-un așa-numit plan general. Dacă însă unul din oameni trece la o acțiune independentă și de o esențială importanță pentru scenariu (de pildă, îndepărtîndu-se de ceilalți, scoate încet din buzunar un revolver), atunci aparatul se va îndrepta numai asupra lui. Actul său se va filma separat. Aceasta se aplică nu numai unui om în parte, dar chiar părților corpului său sau chiar părților unui obiect. Să presupunem că se filmează cineva care aparent ascultă calm pe inter-

locutor, dar care, în același timp, își stăpînește furia. Acest om face un gest ce trece neobservat de cei din jurul său: cu o mișcare convulsivă, el rupe țigara pe care o strînge în palmă. Mîna lui va fi neapărat înfățișată separat pe ecran, în *prim-plan*, altfel spectatorul n-o va observa, și acest amănunt caracteristic se va pierde. Exista înainte (și mai persistă pe alocuri și azi) ideea profund greșită că prim-planul ar fi o „întrerupere" a planului general. Nu există „întrerupere", ci construcție rațională. Pentru ca să lămurim esența montajului constructiv al unei secvențe, ne putem folosi de următoarea comparație: Închipuiți-vă că sînteți observator al unei scene ce se desfășoară în fața dumneavoastră. De pildă: un om stă lîngă peretele unei case, întoarce capul la stînga; prin portiță se strecoară prudent un alt om. Amîndoi se află la o distanță destul de mare unul de altul. S-au oprit. Primul scoate un obiect și-l arată celuilalt, atîtîndu-l parcă prin aceasta. Celălalt, furios, strînge pumnii și se năpustește asupra celui dintîi. În acest moment, la o fereastră de la etajul doi apare chipul unei femei care strigă: „Miliția!" Adversarii o iau la fugă care încotro.

Cum ar proceda oare un observator în cazul de față?

1. Observatorul privește pe primul, care, tocmai atunci, întoarce capul.

2. Ca să vadă ce? Observatorul își întoarce și el privirea în aceeași direcție și vede pe celălalt om, care intră pe portiță. Acesta din urmă se oprește.

3. Ce atitudine are primul om la apariția celui de-al doilea? Din nou observatorul întoarce capul: primul om a scos un obiect și-l arată atîtător.

4. Cum reacționează cel de-al doilea? Observatorul se întoarce iar. Noul venit a strîns pumnii și s-a năpustit asupra celuilalt.

5. Observatorul s-a îndepărtat şi priveşte cum cei doi adversari se iau la bătaie şi se rostogolesc pe jos.

6. Un ţipăt venit de sus. Observatorul ridică capul şi vede o femeie care strigă de la o fereastră.

7. Observatorul coboară privirea şi vede rezultatul alarmei — cei doi fug care încotro.

Observatorul, care se afla aproape de acei oameni, putea vedea deci toate amănuntele. Le-a văzut clar, dar pentru aceasta a trebuit să-şi întoarcă capul cînd la stînga, cînd la dreapta, cînd în sus, în funcţie de direcţia în care îl mîna interesul observării şi succesiunea în desfăşurarea scenei. Să presupunem însă că ar fi stat departe de locul acţiunii, cuprinzînd simultan în cîmpul său vizual şi pe cei doi oameni, şi fereastra de la etajul al doilea. În cazul acesta, el ar fi căpătat despre scenă doar o impresie generală, fără putinţa de a privi atent şi separat nici pe primul, nici pe al doilea bărbat, nici femeia. Am abordat aci foarte de aproape esenţa montajului constructiv. Ţelul lui este de a arăta reliefat desfăşurarea unei scene, îndreptînd atenţia spectatorului cînd asupra unui moment, cînd asupra altuia. Obiectivul aparatului înlocuieşte ochiul eventualului observator. Mişcările de întoarcere ale aparatului, îndreptat cînd asupra unuia, cînd asupra altuia, cînd asupra unui amănunt, cînd asupra altuia, trebuie să asculte de aceleaşi necesităţi ca şi întoarcerea privirilor observatorului. Cineastul, care urmăreşte să obţină maximum de claritate, de relief şi de expresivitate, filmează scena prinzînd fragmente separate, pentru a le prezenta apoi reunite. În felul acesta, el îndreaptă atenţia spectatorului asupra unor momente anumite şi-l face să privească chiar aşa cum ar face-o un observator foarte atent. Din cele spuse reiese limpede pentru ce montajul constructiv poate chiar şi emoţiona. Închipuiţi-vă cum ar arăta un spectator emoţionat,

în fața unei scene care se desfășoară rapid și pe care privirile lui agitate o urmăresc trecînd iute de la un loc la altul. Dacă vrem ca aparatul de filmat să imite pe acest martor ocular, vom obține un număr de tablouri, de fragmente ce se succed rapid, vom obține un *montaj nervos al scenei*, adică contrariul unor fragmente lungi, abundente, succedîndu-se într-un montaj lent, liniștit (în acest ultim fel e indicat a se filma de pildă o cireadă care înaintează pe drum, luată sub unghiul în care un pieton ar privi-o de pe șosea).

Am stabilit așadar care este esența montajului constructiv al unei secvențe. Secvențele se construiesc din fragmente diferite, fiecare din ele concentrînd atenția spectatorului numai asupra momentului esențial al acțiunii. Succesiunea acestor fragmente nu trebuie să fie dezordonată, ci trebuie să corespundă deplasării firești a atenției unui presupus observator (care nu este în definitiv altul decît însuși spectatorul). In această succesiune trebuie să existe o anumită logică; iar această logică există numai atunci cînd în fiecare fragment există un impuls care produce deplasarea atenției asupra unui alt punct — de pildă: 1) un om întoarce capul, privește; 2) se arată ceea ce vede el.

*Montajul unui episod.* Îndreptarea succesivă a atenției spectatorului asupra diferitelor momente ale unei acțiuni în desfășurare este îndeobște caracteristică exprimării cinematografice. E principalul său procedeu. Am văzut că o scenă separată, uneori chiar mișcarea separată a unui om, se construiește pe ecran din fragmente diferite. Filmul nu este o simplă acumulare de scene. După cum din fragmente se construiește o secvență străbătută totuși de o acțiune coerentă, tot așa diferitele secvențe îmbinate în grupe alcătuiesc episoade închegate. Prin montaj, episodul se construiește din secvențe. Să presupunem că vrem să realizăm următorul

episod: doi spioni se furişează ca să arunce în aer un depozit de pulbere; pe drum, unul din ei pierde scrisoarea ce conţine instrucţiunile. O a treia persoană găseşte scrisoarea şi soseşte la timp, pentru a anunţa garda, care arestează pe spioni şi salvează astfel depozitul de muniţii. Aci greutatea de care se loveşte mai întîi scenaristul este că mai multe acţiuni se petrec simultan în locuri diferite. Pe cînd spionii se strecoară spre depozit, o a treia persoană găseşte scrisoarea şi se grăbeşte să cheme garda. Spionii se află foarte aproape de ţel. Garda e prevenită şi se repede spre depozit. Spionii îşi continuă acţiunea. Garda a sosit la timp. Dacă comparăm şi acum aparatul de filmat cu un observator viu, vom spune că acest aparat trebuie nu numai să-l întoarcem de pe o parte pe alta, dar să-l şi deplasăm dintr-un loc în altul. Observatorul (aparatul) se va transporta pe drum pentru a urmări pe spioni; apoi aparatul se va muta la locul unde va filma alarma de la corpul de gardă; apoi la depozit, unde spionii operează etc. Dar cînd, la montaj, diferitele scene vor fi îmbinate, atunci reintră în vigoare acea lege a succesiunii logice, pe care o enunţasem adineauri. Nu se va obţine pe ecran un episod coerent decît dacă atenţia spectatorului se va deplasa justificat de la o scenă la alta. Justeţea este obţinută în următoarele condiţii: spectatorul a văzut spionii furişîndu-se; a văzut că s-a pierdut scrisoarea; în sfîrşit, a văzut cum cineva găseşte scrisoarea şi fuge după ajutor. Este inevitabil ca în acel moment spectatorul să fie cuprins de emoţie: oare omul cu scrisoarea va ajunge la timp ca să prevină nenorocirea? Scenariul răspunde imediat. Scenariul arată că spionii se apropie de depozit. Fraza din scenariu sună ca un avertisment: „A mai rămas puţin timp". Emoţia spectatorului („vor ajunge oare la timp?") continuă... — Scenaristul arată cum garda se îndreaptă

în mare grabă spre locul cu pricina. A rămas foarte puțin timp. Se arată cum spionii încep să opereze. Astfel, deplasînd atenția cînd asupra salvatorilor, cînd asupra spionilor, scenaristul răspunde impulsurilor firești care mînă interesul spectatorului. Prin acest montaj anticipat scenaristul construiește just episodul. În psihologie există o lege potrivit căreia, dacă o emoție produce anumite mișcări, atunci executînd acele mișcări putem stîrni, în noi emoția însăși. Dacă scenaristul se va pricepe să redea ritmul continuu al deplasării interesului spectatorului emoționat, dacă el se va pricepe să construiască momentele de creștere a interesului pentru „ce se întîmplă în celălalt loc", dacă, în sfîrșit, scenariul va reuși să-l transporte pe spectatorul emoționat acolo unde ar dori el să fie, atunci montajul astfel creat va putea într-adevăr să emoționeze. Trebuie să fim pătrunși de ideea că montajul este de fapt o dirijare forțată a gîndirii și a asociațiilor spectatorului. Dacă montajul nu e decît o înlănțuire dezordonată de fragmente diferite, spectatorul nu va înțelege (nu va percepe) nimic; dacă însă atenția lui e pusă în concordanță cu o evoluție special aleasă a evenimentelor sau a gîndurilor — gînduri agitate sau gînduri calme — atunci spectacolul va putea, rînd pe rînd, alarma sau liniști pe spectator.

### *Montajul ca mijloc de a impresiona*
### Montajul comparativ

Am mai spus în capitolul despre montajul unui episod că montajul nu este numai o simplă metodă de a împreuna diferite secvențe sau fragmente, ci și un mijloc de „dirijare psihică" a spectatorului. Urmează să ne ocupăm deci de principalele procedee

speciale prin care montajul parvine să influenţeze conduita spectatorului.

*Contrastul.* Închipuiţi-vă că povestiţi situaţia nenorocită a unui om care flămînzeşte. Istorisirea va face impresie şi mai vie dacă evocaţi cu acest prilej voracitatea stupidă a unui bogătaş.

Pe această simplă alăturare contrastantă se şi bazează procedeul respectiv de montaj. Ecranul obţine un contrast încă mai viu pentru că poate alătura şi două episoade — unul cu flămîndul, celălalt cu mîncăul, ba şi două scene, sau chiar fragmente de scenă. In felul acesta, silim oarecum pe spectator să compare tot timpul cele două situaţii opuse, una intensificînd pe cealaltă. Montajul prin contrast este un procedeu dintre cele mai puternice şi în acelaşi timp din cele mai des folosite, aproape un procedeu şablon. De aceea, nu trebuie să abuzăm de el.

*Paralela.* Procedeul paralelei se apropie de cel al contrastului, dar este mult mai amplu. Esenţa lui se poate arăta clar printr-o pildă. Intr-un scenariu încă nefilmat să presupunem că există următorul pasaj : unul dintre conducătorii grevei, un muncitor, e condamnat la moarte. Execuţia a fost fixată pentru orele cinci dimineaţa. Episodul este montat în felul următor : un fabricant — patronul celui condamnat la moarte — iese beat dintr-un restaurant. Se uită la ceasul lui de mînă : e ora patru. Apare acum condamnatul la moarte. Gardienii îl pregătesc pentru plecare. Din nou fabricantul. Sună la o uşă, uitîndu-se la ceas. E ora patru şi jumătate. Pe stradă trece repede, sub pază, o trăsură neagră. Camerista, care deschide uşa (şi care e soţia condamnatului la moarte), e pe neaşteptate victima unui viol. Fabricantul beat sforăie în pat, cu pantalonii suciţi, cu mîna spînzurînd în jos. Pe mînă se vede ceasul-brăţară. Cele două ace arată orele cinci. Muncitorul este spînzurat. Două acţiuni nelegate între ele din

punct de vedere tematic au fost îmbinate şi desfăşurate paralel, cu ajutorul unui ceasornic, care indică momentul apropierii execuţiei. Acest ceas de pe mîna brutei leagă oarecum apropiatul deznodămînt tragic de persoana vinovatului principal, pe care îl ţine prezent în conştiinţa spectatorului. Procedeu fără îndoială interesant, care poate fi dezvoltat în multe chipuri.

*Analogia.* În finalul filmului *Greva*[3], scena împuşcării muncitorilor este întreruptă de o scenă care se petrece la un abator. Scenaristul a vrut parcă să spună: aşa cum măcelarul doboară o vită dintr-o lovitură, calm, cu sînge rece, fără nici o milă, exact aşa împuşcă guvernanţii pe muncitori. Procedeu de asemenea foarte interesant, căci prin simplu montaj, fără a se folosi de subtitluri explicative, introduce în conştiinţa spectatorului o noţiune pur abstractă.

*Simultaneitatea.* În filmele americane finalul scenariului e de obicei clădit pe dezvoltarea rapidă, simultană, a două acţiuni, rezultatul uneia depinzînd de desfăşurarea celeilalte. De pildă, în filmul *Intoleranţă*[4] finalul părţii care se petrece în zilele noastre a fost construit astfel: un muncitor e condamnat la moarte prin spînzurătoare. Fusese spovedit, şi acum este dus la locul de execuţie. Dar el ar mai putea fi salvat dacă soţia ar reuşi să ajungă din urmă, cu automobilul, trenul guvernatorului şi să obţină un ordin de graţiere. Întregul final e construit pe continua alternare a acestor două acţiuni. Se arată cînd automobilul care zboară în goană nebună să ajungă trenul, cînd pregătirile succesive pentru execuţie şi chipul osînditului. În ultima clipă, cînd mîinile călăilor sînt gata să pună în funcţiune mecanismul spînzurătorii, vine, la timp, graţierea. Scopul acestei metode e de a emoţiona la maximum pe spectator, stăpînit tot timpul de gîndul: „O să ajungă oare la timp? O

să ajungă la timp ?", procedeu pur emoțional, de care desigur s-a făcut prea mult uz, procedeu totuși deosebit de puternic, chiar cel mai puternic din toate cele arătate pînă acum pentru a produce un final zguduitor.

*Laitmotivul* (reamintirea continuă a ideii). Adesea scenaristul are un deosebit interes de a sublinia ideea principală a scenariului. Există pentru aceasta procedeul „laitmotivului". Esența acestui procedeu poate fi ușor arătată printr-un exemplu. Într-un scenariu antireligios, al cărui scop este de a înfățișa cruzimea și fățărnicia bisericii, pusă în slujba țarismului, se repetă de cîteva ori același fragment : un clopot sună prelung, și un subtitlu însoțitor spune : „dangătul clopotelor vestește lumii răbdare și iubire". Fragmentul apare tocmai în momentele cînd scenaristul subliniază absurditatea răbdării și ipocrizia propovăduirilor de iubire.

Cele spuse despre montajul comparativ, firește, nu epuizează nici pe departe bogăția procedeelor. Important este numai să arătăm că montajul, fiind ceva specific cinematografic, devine în mîinile scenaristului un puternic instrument de impresionare. Studierea lui atentă în diverse filme, combinată cu talentul personal al cineastului, va duce, fără îndoială, la descoperiri interesante și la posibilități noi de a crea forme cinematografice originale.

*1926.*

## FACTORUL TIMP ÎN PRIM-PLANURI *

Pe cînd lucram la unul din ultimele mele filme, mi-a venit ideea că fixarea atenţiei spectatorului asupra unui amănunt din film anume ales este posibilă nu numai în domeniul construcţiei în spaţiu, dar şi în cel al construcţiilor în timp. Aşa-numita „ţaitlupă" (de la germanul *Zeitlupe*) **, inventată de multă vreme, mi-a sugerat realizarea practică a procedeului pe care-l concepusem.

In vara anului 1930 mă aflam la Moscova la o şedinţă în Palatul Muncii. Lucrările se terminaseră. Afară turna cu găleata ; trebuia să aşteptăm să înceteze ploaia. Din casă, priveam pe fereastra deschisă, care dădea spre grădină, şi observam cum splendidele şi puternicele şuvoaie de apă, uniforme şi line, se spărgeau de pervazul de piatră. Săreau în sus, la mică înălţime, picături rotunde, cînd mari şi strălucitoare, cînd mici şi mistuindu-se în văzduh. Stropii se mişcau ridicîndu-se şi recăzînd în tot soiul de curbe, într-un ritm complicat şi totuşi deslușit. Uneori cîteva şuvoaie de ploaie, bătute probabil de vînt, se uneau într-unul singur. Apa, lovindu-se de piatră, se împrăştia într-un evantai străveziu. Picăturile vibrau, apoi recădeau, apoi din nou picături mari, strălucitoare, săreau în sus, întretăindu-se cu stropi mici şi zburînd în toate părţile.

---

* Se publică prescurtat. (N. red. ruse.).

** Dispozitiv care permite accelerarea sau încetinirea desfăşurării imaginilor. Noi numim aceasta a filma cu încetinitorul sau cu acceleratorul. (N. ed.).

Minunată ploaie! Nu numai că o priveam, dar îi și percepeam din plin prospețimea, umezeala, admirabila abundență. Mă simțeam cufundat într-însa. Mi se părea că o simt cum curge pe capul meu, pe umeri. Pămîntul, îmbibat pînă la saturație, probabil n-o mai absorbea. Apoi, cum se întîmplă adesea vara, ploaia încetă aproape brusc, lăsînd să-i cadă ultimii stropi sub razele soarelui care se ivise printre nori. Am ieșit din clădire și, trecînd prin grădină, m-am oprit să privesc un cosaș. Era gol pînă la brîu. Mușchii i se contractau și se dilatau în tact cu mișcările lui ritmice. Tăișul ud al coasei, cînd aceasta era repezită în sus, nimerea în bătaia de raze a soarelui și o clipă fulgera ca o flacără vie și orbitoare. M-am apropiat. Coasa se afunda în iarba înaltă și jilavă, firele tăiate se așterneau încet pe pămînt printr-o inimitabilă mlădioasă mișcare. Picături de apă sclipeau străpunse de razele soarelui, vibrau pe chenarul frunzelor încovoiate și ascuțite, apoi lunecau și cădeau. Omul cosea, iar eu stam și mă uitam. Din nou mă simțeam emoționat, cuprins de măreția priveliștii. Nu văzusem niciodată o atît de splendidă iarbă udă. Nu văzusem niciodată cum lunecă picăturile pe micile jgheaburi ale frunzelor ei înguste. Pentru întîia oară vedeam cum îi cad tulpinile sub coasa cea tăioasă. Și ca întotdeauna, după vechiul meu obicei (și probabil al tuturor regizorilor de cinema), am căutat să așez cu închipuirea toate acestea pe ecran.

Mi-a venit în minte cositul așa cum a fost arătat de zeci de ori, în atîtea filme. Și am simțit atunci toată sărăcia acelor mediocre fotografii. Cum se puteau ele oare compara cu miraculoasa amploare, cu belșugul pe care-l aveam acum în fața ochilor? E de ajuns să ne imaginăm un om banal, cenușiu, agitînd un băț lung, cu viteză ușor sporită, apoi iarba filmată de sus, care seamănă cu niște bureți uscați și încîlciți, e de ajuns să ne amintim toate

acestea ca să simţim clar cît de mizere şi de primitive sînt asemenea imagini. Imi amintesc chiar şi de filmul lui Eisenstein: *Vechiul şi noul*[1], admirabil realizat tehniceşte, unde se arăta o întrecere la cosit, scenă elaborată printr-un montaj complex. Din ea nu reţinusem decît nişte oameni care mişcă repede coasele, ce abia se disting.

Cum să prind, cum să redau senzaţia plină şi adîncă provocată în mine de aceste procese concrete care, de două ori în cursul aceleiaşi zile, mă uimiseră? În drum spre casă mă tot frămîntam. Gîndul meu parcă da din colţ în colţ, prindea cîte o idee, apoi o părăsea, mă ispitea, apoi mă dezamăgea. Şi deodată, iată! Găsisem! În sfîrşit! Mi-am dat seama că un om care observă, care studiază, care e cu totul absorbit, omul acela modifică în primul rînd în percepţiile sale raporturile reale de timp şi spaţiu: *el apropie ce e depărtat şi încetineşte ceea ce este rapid.* Cercetînd cu atenţie un obiect aflat la distanţă, îl pot vedea mai bine decît pe unul apropiat. Aşa a apărut în cinematograf prim-planul, care înlătură *ceea ce e de prisos* şi concentrează atenţia pe *ceea ce este necesar.* Tot aşa se poate trata şi timpul. Concentrîndu-mă asupra unui amănunt dintr-un proces, îi încetinesc viteza relativă, i-o încetinesc în actul meu de percepţie. Aduceţi-vă aminte de numeroasele descrieri făcute de oameni care se găsiseră brusc în faţa unei primejdii ce se apropia repede de ei. În acele momente, un tren de pildă, în plină viteză, poate părea încremenit pentru o clipă sau că se mişcă extrem de încet. „O clipă care durează ore întregi". Această expresie e bine cunoscută. Regizorul, care filmează o scenă, schimbă poziţia aparatului cînd apropiindu-l, cînd îndepărtîndu-l de actor, în funcţie de lucrul asupra căruia vrea să concentreze atenţia spectatorului (o mişcare generală, un personaj etc.). Procedînd aşa, el realizează construcţia în spaţiu a scenei. De ce

n-am putea supune și timpul la un asemenea tratament? De ce să nu desprindem, pentru o clipă, un amănunt al mișcării, încetinindu-l pe ecran și dîndu-i astfel un relief deosebit și o remarcabilă claritate? Ploaia care se lovește de piatra pervazului, sau iarba tunsă care cade la pămînt nu au fost ele oare încetinite de mine atunci cînd mi-am încordat atenția asupră-le? Oare nu datorită acestei accentuări atenționale am văzut mult mai mult decît văzusem eu vreodată?

Am încercat să filmez și să montez în gînd cositul ierbii cam în felul acesta:

1. Un om, gol pînă la brîu. În mînă ține o coasă. Pauză. Repezirea coasei în sus. (Întreaga acțiune se desfășoară normal, adică filmată cu viteză normală.)

2. Ridicarea coasei continuă. Spatele și umerii omului. Mușchii îi joacă încet, încordîndu-se. (Fragmentul e filmat cu „țaitlupa" foarte repede, din care cauză pe ecran se obține o mișcare foarte înceată.)

3. Tăișul coasei, ajunsă la punctul culminant, se întoarce lent. Pata de lumină a soarelui se aprinde și se stinge. (Filmare cu „țaitlupa".)

4. Fierul coasei coboară iute. (Viteză de filmare normală.)

5. Omul, văzut în toată mărimea lui, trage cu coasa prin iarbă cu viteză normală. Ridică — trage. Ridică — trage. Ridică... Și în momentul cînd tăișul coasei atinge iarba...

6. Lent („țaitlupă") iarba cosită se leagănă, cade unduindu-se și lasă să-i scape picături lucitoare.

7. Lent se destind mușchii spinării, și umărul revine la loc în poziția normală.

8. Din nou iarba cade, așternîndu-se încet.

9. Coasa se îndepărtează repede de pămînt.

10. Omul cosește tot așa de repede. Taie și ridică coasa.

11. O mulțime de oameni cosesc, cu repeziciune normală, ridicînd simultan coasele.

12. Imaginea omului care coseşte se îndepărtează încet, mistuindu-se în întuneric.

Aceasta e o schiță foarte aproximativă. După filmarea efectivă am montat scena altfel — mult mai complex, filmînd cu viteze foarte variate. În cadrul diferitelor planuri erau gradații de iuțeală noi, mai subtile. Vizionînd materialul pe ecran, mi-am dat seama că ideea fusese justă. Ritmul nou, original, ce se obținea din combinarea filmărilor cu diferite viteze, dădea pe ecran o senzație mai profundă, aş spune îmbogățită. Spectatorii întîmplători, care nu cunoşteau noul meu procedeu, mărturiseau că avuseseră o senzație aproape fizică a umezelii, a greutății, a forței.

Am încercat să filmez şi să montez în acelaşi mod şi ploaia. Filmam cu „țaitlupa" la diferite viteze planuri generale şi prim-planuri. Primii stropi grei se lovesc încet de praful uscat. Ei cad rostogolindu-se, luînd forma unor bile de culoare închisă. Apoi căderea unei picături pe suprafața apei: o lovitură rapidă, se ridică o coloană mică, străvezie, care se micşorează lent şi se împrăştie formînd cercuri domoale. Creşterea vitezei are loc paralel cu întețirea ploii şi lărgirea planului cîmpului vizual. Urmează atunci o cuprindere largă a rețelei dese făcute de ploaia puternică, apoi brusc un primplan de şuvoaie care se sparg de piatra balustradei. Sar în sus picături sclipitoare; mişcarea lor e extrem de înceată: se poate observa tot jocul complicat, fermecător, al acestor mici plutiri care se încrucişează. Din nou se accelerează mişcarea, dar acum plouă mai încet. La urmă vin planuri cu iarba udă sub razele soarelui. Vîntul leagănă iarba, unduind-o uşor. Din ea se desprind şi cad picături. Această mişcare, filmată cu „țaitlupa" la mare viteză, mi-a dovedit, pentru întîia oară, că se poate

arăta pe ecran *mişcarea ierbii agitate de vînt.* In filmele anterioare nu era de văzut decît cînepă uscată care se contorsiona isteric.

Sînt adînc convins de necesitatea şi de eficacitatea noului procedeu. Este deosebit de important să înţelegem cît mai profund esenţa filmării cu „ţaitlupa" şi să o folosim nu ca un truc, ci ca un procedeu *raţional* de încetinire sau accelerare a mişcării, acolo unde trebuie şi *în măsura în care trebuie.* E necesar să ştim utiliza toate vitezele posibile, de la cea mai mare, care dă pe ecran o încetineală extraordinară, şi pînă la cea mai mică, prin care se obţine pe ecran o viteză enormă. Uneori încetinirea prin filmare, o încetinire foarte mică a mersului unui om, îi imprimă o *gravitate* şi o *importanţă* pe care *nu le poţi reda* prin simplul joc actoricesc. Cît despre obiecte, am încercat să montez explozia unui obuz, reconstruindu-l din fragmente de viteze diferite: început lent; bucăţile de pămînt zboară foarte rapid; uşoară încetinire; bulgării cad încet, apoi deodată foarte repede, strivind parcă pe spectator. Pentru o clipă, printr-o schimbare bruscă, bulgării cad lent, greu şi înfricoşător; apoi, tot aşa de brusc, încep din nou a zbura repede. Incercarea a reuşit foarte bine.

Filmarea cu „ţaitlupa" se practică de mult. Originalitatea emoţionantă a mişcării încetinite pe ecran, posibilitatea de a vedea forme de obicei insezisabile, invizibile, dar existente impresionează atît de puternic pe spectator, încît adesea regizorii intercalează în filmele lor fragmente luate cu „ţaitlupa". (Fiindcă veni vorba, farmecul unei mişcări „prinse" cu talent într-un desen depinde adesea de un asemenea efect de „ţaitlupă", numai că aci rolul ei îl îndeplineşte ochiul pictorului.) Dar toţi regizorii care au utilizat încetinirea mişcării nu s-au gîndit să facă ceva care, după părerea mea, era lucrul cel mai important: nu au folosit încetinitorul

în montaj — în desfăşurarea ritmului general al filmului. Cînd se filma cu „ţaitlupa", atunci, de pildă, galopul unor cai se filma în întregime şi, tot în întregime, se intercala în film ca un episod „introdus" suplimentar. Am auzit că Jean Epstein [2] a filmat cu „ţaitlupa" un film întreg (pare-se *Prăbuşirea casei Usher,* după povestirea lui E. Poe), folosind efectul mişcării încetinite pentru a imprima scenelor un colorit mistic. Nu mă refer la aceasta. Mă refer la o aceeaşi mişcare, ale cărei fragmente sînt filmate la grade de încetinire diferită; procedeul e deci inclus în construirea frazei de montaj. Un fragment scurt, filmat cu „ţaitlupa", poate fi aşezat între două fragmente lungi, normale, concentrînd pentru o clipă, acolo unde e nevoie, atenţia spectatorului. „Ţaitlupa" în montaj nu denaturează procesul real. Ea îl arată aprofundat şi precizat, dirijînd în mod conştient atenţia spectatorului. Aceasta va caracteriza întotdeauna cinematograful. Am încercat să montez o lovitură de pumn în masă în felul următor: pumnul zboară repede spre masă şi, în momentul cînd o atinge, fragmentul următor arată alăturea un pahar care începe să salte încet, se clatină şi cade. Din această îmbinare a unui fragment rapid şi a unui fragment lent a rezultat o impresie de lovitură puternică, foarte viu percepută, aproape auzită.

Procesele lungi, arătate pe ecran prin montajul unor fragmente filmate cu viteze diferite, capătă un ritm original, un suflu special, capătă viaţă. Căci li se va fi fost imprimat pulsul viu al unei gîndiri care apreciază, selecţionează, adoptă. Ele nu alunecă asemenea unui peisaj văzut prin fereastra unui vagon sub privirile indiferente ale unui pasager obişnuit cu drumul acela, ci se desfăşoară şi se amplifică la fel ca povestirea unui observator talentat, care a văzut un obiect sau o faptă aşa de limpede cum nu le văzuse încă nimeni pînă la

dînsul. Sînt sigur că acest procedeu poate fi extins la filmarea omului —a mimicii, a gesticulației sale. Știm din experiență ce material prețios prezintă un zîmbet filmat cu „țaitlupa". Am decupat dintr-un asemenea fragment pauze admirabile, unde rîdeau numai ochii, iar buzele încă nu apucaseră să surîdă. Timpul de prim-plan are un mare viitor. Mai cu seamă în filmul sonor, unde ritmul, precizat și complicat prin îmbinarea cu sunetul, are o deosebită însemnătate.

*1932.*

## [DESPRE MONTAJ]

Este cunoscut de toată lumea că filmele se compun dintr-un mare număr de fragmente filmate separat, relativ scurte, lipite între ele. Faptul că spectatorul obişnuit nu observă tăieturile şi lipiturile dintre diferitele fragmente în care se divide la filmare fiecare scenă este de asemenea cunoscut.

Spectacolul cinematografic e perceput ca o acţiune neîntreruptă, cu toate că imaginile care trec repede pe ecran sînt imagini net separate, atît în spaţiu, cît şi în timp. De pildă, un copil ascultă pe învăţător la şcoala elementară; după o clipă îl vedem, în plină tinereţe, primindu-şi diploma universitară. Apoi, îşi ia rămas bun, la Moscova, de la fata pe care o iubeşte, iar numaidecît după asta strînge mîna oamenilor care-l întîmpină în gară la Vladivostok. Mai mult încă, ni se poate arăta un om aşezîndu-şi pălăria pe cap în faţa oglinzii la el acasă şi, după o clipă, ridicînd-o de pe cap ca să-şi salute cunoscuţii de pe stradă; sau, încă şi mai mult, ni se va înfăţişa un inculpat care, pentru a se dezvinovăţi, îşi începe fraza cu: „Niciodată n-aş fi făcut asta dacă...", pentru ca peste o clipă tot el, transportat cu zece ani în urmă şi la o mie de kilometri spre nord sau sud, să demonstreze, prin purtarea sa, nedreptatea acuzării. Iar întoarcerea în sala de judecată la terminarea frazei se va face printr-un nou salt năprasnic în timp şi spaţiu.

Peste tot numai părţi fragmentare, intervale diverse reprezentînd uneori minute şi metri, alteori

mii de kilometri şi zeci de ani. Părţi şi intervale care pătrund foarte adînc structura filmului. Acţiunea actorului, mişcarea sa, în aparenţă cea mai simplă, poate să apară divizată în bucăţi. Actorul a întors capul ca să privească un om care stă alături de el. Întoarcerea capului începe pe un fragment unde se văd amîndoi actorii, dar privirea atentă a acestuia apare deja pe alt fragment, unde imaginea mărită a capului actorului permite să i se vadă bine expresia ochilor. Actorul începe să vorbească. Primele sale cuvinte sînt concomitente cu imaginea lui, dar deodată, sfîrşitul frazei doar se aude şi pe ecran apare acum alt actor, nu vorbitorul, ci ascultătorul.

Un film poate avea în medie între o sută şi o mie de tăieturi, totuşi, dacă filmul este realizat de maeştri pricepuţi, spectatorul percepe desfăşurarea lui ca un tot neîntrerupt. Numai în cazul cînd maestrul a fost neîndemînatic (sau cînd, întîmplător, n-a ştiut să găsească procedee potrivite), spectatorul îşi dă seama de întreruperi în mişcare, simte un şoc neplăcut la schimbarea imaginilor, sau o impresie supărătoare cînd se schimbă brusc timpul ori locul acţiunii. Reunirea fragmentelor, îmbinarea lor în aşa fel încît spectatorul să capete impresia unei mişcări integrale, neîntrerupte, continue, această artă ne-am obişnuit s-o numim montaj. Englezii îi zic mai simplu şi mai direct: *cutting*, adică decupaj. De fapt, ambii termeni au devenit azi la fel de nepotriviţi. Căci experienţa celor cincizeci de ani de dezvoltare a artei cinematografice a dovedit că acest proces, crearea unui tot continuu din fragmente filmate separat, în locuri şi timpuri diferite, nu este o construire sau lipire mecanică, unde nu s-ar cere decît deprindere şi pricepere meşteşugărească. Cuvintele *monter* — a construi îmbinînd — şi *cut* — a tăia — definesc doar aspectul fizic al închegării unui film din fragmente. Ambele ex-

presii datează din perioada cînd cinematograful nu era înțeles și analizat destul de profund ca o artă originală, și mai ales ca o artă în neîncetat progres, ca o artă nu numai nouă, dar și înzestrată cu uriașe perspective.

Să încercăm să analizăm, în problemele sale succesive, esența montajului (sau *cutting*-ului) la un film în curs de turnare. Să examinăm montajul fragmentelor filmate, developate și copiate. Pentru ca pe ecran un fragment să urmeze nemijlocit după altul fără a da senzația că s-a sărit ceva, că s-a greșit sau că s-a comis vreo absurditate supărătoare, trebuie neapărat ca fragmentele să apară ca avînd o evidentă legătură între ele. O legătură care, uneori, se referă la sensul adînc al unei idei abstracte pe care dorim s-o evocăm pe ecran. De pildă, într-o sală de judecată, un inculpat acuzat pe nedrept ascultă pronunțarea unei grele sentințe. Atunci, deodată, vedem cum se desfășoară pe ecran împrejurările reale ale crimei, care îl dezvinovățesc complet pe acuzat. Adevărul faptelor își face drum o dată cu rostirea cuvintelor din sentința cea nedreaptă. Izbitoarea contradicție dintre cele două serii de fragmente reunite dezvăluie ideea abstractă a judecății părtinitoare. Alteori, legătura dintre fragmente poate fi și pur formală, exterioară. De pildă, descărcarea unei arme într-un fragment și nimerirea glontelui la țintă în celălalt.

Între legătura profundă de idei și legătura exterioară, formală, poate să existe un mare număr de modalități intermediare de legături. Toate însă trebuie să existe în fiecare din fragmentele alese, dacă vrem ca montajul (sau *cutting*-ul) să creeze pe ecran o acțiune în continuă dezvoltare, inteligibilă și plină de sens. Un fragment care nu este, prin sensul sau aspectul lui, urmarea directă a cutărui alt fragment, n-are dreptul să fie lipit de acesta. Firește, se admite aci o gamă larg variată de forme

de legătură, mergînd pînă la acel contrast net, pînă la acea deosebire izbitoare care constituie uneori modul cel mai pregnant de a îmbina două sau mai multe fragmente în dezvoltarea continuă a unei idei unice şi mereu aceeaşi. În treacăt fie zis, nu rareori ne este dat să vedem, la montajul unui film, îmbinări fără cheag, fără claritate, uneori chiar fără înţeles. Asta se întîmplă mai ales la aşa-numitele filme documentare şi la jurnalele de actualităţi *(news-reels)*.

Astfel, lucrul principal, lucrul necesar creării unui film unitar şi în continuă desfăşurare, anume: legătura lăuntrică dintre diferitele fragmente, scapă oarecum din mîinile omului care le lipeşte. Nu el este făuritorul legăturii, nici stăpînul ei. Naşterea artistică a acestor împreunări şi afirmarea lor formală se petrec cu mult înainte: prima — cînd se scrie scenariul, a doua — la filmarea condusă de regizor. Sînt de părere că, atunci cînd analizăm din punct de vedere teoretic ceea ce în chip nu prea fericit numim montaj, trebuie să ne ocupăm, firește, nu de procedeele de lipire, ci de ceea ce ele dictează. Nevoit să mă folosesc deocamdată de cuvîntul *montaj,* socot necesar să precizez dinainte conţinutul pe care i-l dau.

Montajul, în definiţia mea provizorie, nu înseamnă asamblarea unui tot din părţi, ticluirea unui film din fragmente. Şi nu înseamnă nici decupajul în bucăţi al unei scene filmate. De asemenea nu vreau să înlocuiesc, prin acest cuvînt, noţiunea formală şi destul de vagă de „compoziţie". Montajul este pentru mine o dezvăluire şi o lămurire, în operele cinematografice, a legăturilor dintre fenomenele vieţii concrete, lămurire multilaterală şi realizabilă prin tot felul de procedee. Montajul unui film în acest sens defineşte nivelul de cultură generală al regizorului, nivel care îi permite nu numai să cunoască just viaţa, dar să o şi înţeleagă. Cuvîntul

montaj mai definește și capacitatea regizorului de a observa viața, de a-și da seama de cele observate, de a-și face o idee proprie despre ele. Cuvîntul *montaj* definește în sfîrșit talentul regizorului ca artist capabil de a transforma legătura lăuntrică ascunsă a fenomenelor reale într-o legătură oarecum dezvăluită, clar vizibilă, perceptibilă direct și fără explicații. Cînd munți de grîu cu destinații pur comerciale apar pe ecran concomitent cu figurile unor copii istoviți de foame, copiii fermierilor ruinați, aceasta se cheamă montaj. Legătura dezvăluită prin rațiune impresionează acum prin spectacol direct, prin prezentarea unui contrast revoltător (Paul Rotha) [1]. Cînd într-un episod care zugrăvește primul război mondial *(Sfîrșitul Sankt-Petersburgului)* apar scurte secvențe cu agiotajul nebunesc de la bursă alternînd mereu cu imagini tragice de soldați care pier, de soldați porniți la un atac desperat — aceasta este montaj. Legătura dintre interesele Bursei de acțiuni a Rusiei țariste și interesele imperialiste ale războiului se dezvăluie printr-o alternare rapidă de scurte fragmente. Iar strigătul mînios al armatei: „Pentru ce luptăm !?..." țîșnește din aceste fragmente ca o concluzie inevitabilă, organică. Cînd acțiunea unui film se oprește brusc, face o digresiune în trecutul îndepărtat, pentru ca apoi să se întoarcă în prezent, pășind mai departe — aceasta de asemenea este montaj. Se dezvăluie aci și se înfățișează clar legătura dintre comportarea prezentă a eroului și împrejurările vieții lui din trecut.

Intr-un prim fragment, un om palid de emoție stă pe puntea unui vapor care părăsește țărmul unei insule din Oceanul Înghețat; în al doilea fragment, același om, slăbit și neras, se află în cabina unui avion care zboară peste un lanț de munți; iar în al treilea fragment, care urmează imediat, același om, cu țepi de barbă aspră pe obraji, deschide vije-

lios ușa camerei fiicei sale bolnave. Asta de asemenea înseamnă montaj adevărat, căci din multele complicații ale unei călătorii poate foarte lungi scoate în relief dorința unică, continuă, de a ajunge la timp la fiica lui muribundă, dorință care prin forța și exclusivitatea ei operează legătura între toate celelalte imagini fragmentare ale secvenței. Orice formă de mișcare a oamenilor, animalelor sau obiectelor poate fi zugrăvită prin montaj. Galopul unui cal, deraierea unui tren, săritura unui parașutist pot să fie descompuse, în procesul filmării, în fragmente separate, îmbinate ulterior într-o anumită ordine, pentru a se obține o impresie cît mai vie. Orice fenomen al naturii: un peisaj static, o furtună, o ploaie, o dimineață, o noapte sau un amurg pot fi zugrăvite pe ecran, mai bine sau mai prost, în funcție de procedeul de montaj pe care îl va găsi regizorul la întocmirea creatoare a planului de filmare. Montajul formal-descriptiv este cel mai elementar gen de montaj, totuși supus și el obligației de a găsi și afirma o legătură clară, dacă nu între fenomenele importante ale filmului, măcar între diferite aspecte sau detalii ale aceluiași fenomen. Dacă regizorul nu va ști, fie și intuitiv, să analizeze fenomenul pe care vrea să-l filmeze, dacă nu va ști să pătrundă în adîncul lui, să-i seziseze amănuntele și totodată să înțeleagă legătura reciprocă care contopește aceste amănunte într-un tot organic, el nu va crea pe ecran o imagine clară și reliefată a acelui fenomen.

Numim legea unui proces legătura fundamentală ce condiționează o anumită formă și direcție a procesului în dezvoltare. Putem afirma, cu suficient temei, că pentru a monta bine, adică a filma just diferitele fragmente ale unui fenomen, trebuie să-i înțelegem clar legile de desfășurare. Putem desigur să nu ne ocupăm de asemenea analize, de găsiri de amănunte și legături. Putem să ne ocupăm, ca să

spunem așa, de simpla fotografiere, de înregistrarea fidelă a ceea ce pot vedea ochii oricărui om, ai omului neînclinat spre reflectare. Dacă trebuie să zugrăvim o seară, putem filma — lucru bine cunoscut — soarele la orizont, cărarea luminoasă de la suprafața apei și siluetele negre ale copacilor în prim-plan.

Dacă avem de filmat o convorbire între doi oameni, îi vom așeza sau ține în picioare în fața aparatului, punîndu-i să vorbească pînă își vor fi epuizat tot ce aveau să-și spună. Ca să nu fie prea monoton, îi putem face fie să urce sau să coboare o scară, fie să treacă prin camere frumos mobilate, fie să se plimbe prin pădure, urmărindu-i cu un aparat mai complicat, cu un aparat mobil. Filmarea — cu un asemenea aparat mobil, așa-numita fotografiere în plan panoramic, unii regizori naivi o consideră sincer ca o perfecționare, ca o fericită înlocuire a montajului de fragmente separate. Ea permite să ne ascundem îndărătul unei asemenea filmări „continue" cu același succes ca îndărătul așanumitului plan general. In ambele cazuri, aceeași comportare a regizorului. Este în fond dorința de a nu-și complica munca prin împărțirea scenei în fragmente, pe care ulterior să le îmbine, căutînd o unitate și o continuitate de percepție. De ce să facem aceasta, atîta vreme cît unitatea acțiunii există aievea, chiar în scena respectivă? Să căutăm deci, pur și simplu, s-o filmăm în întregime, în așa fel, încît totul să se vadă bine. Raționamentul pare just. Din păcate, justețea lui devine foarte îndoielnică dacă avem față de arta filmului o atitudine suficient de serioasă și de adîncă, dacă socotim că cinematograful este în primul rînd o artă progresistă, menită a juca în viața culturală a omenirii un rol nu mai mic, ci mult mai mare decît oricare dintre artele existente — pictură, muzică, literatură, teatru.

Uităm adesea că cinematograful este într-adevăr o artă înaintată, progresistă. Mai întîi, datorită originii recente şi repeziciunii uriaşe a dezvoltării sale. Apariţia şi progresele cinematografului sînt strîns legate de realizările cele mai înalte şi mai noi ale gîndirii filozofice, precum şi de ultimele realizări ale ingeniozităţii tehnice. Ar fi o mare greşeală să credem că cinematograful este un fel de artă „sintetică", mai precis: o artă care ar însuma, care ar reuni într-însa, ca pe nişte păsări într-o colivie, diferitele arte, laolaltă cu reprezentanţii lor: arhitectura şi pictura — în persoana pictorului; muzica — în persoana compozitorului; literatura — în persoana scenaristului; teatrul — în persoana actorului etc. E drept că munca pentru realizarea unui film uneşte pe toţi aceşti oameni, dar nici unul din ei nu poate şi nu trebuie, de fapt, să rămînă un simplu executant chemat să transpună în mod mecanic tradiţiile artei sale pe ecran. Ei pot fi cel mult numiţi purtători ai acestor tradiţii, supuse însă, în practica cinematografului, unor transformări radicale, unor profunde schimbări calitative, păstrînd doar trăsăturile comune tuturor artelor, ca de pildă: unitatea organică, veridicitatea, armonia, ritmul etc. Cinematograful se alimentează oarecum din tradiţiile celorlalte arte, transformîndu-le în tradiţii proprii, noi. Faptul că omul se hrăneşte cu animale şi plante, transformîndu-le în ţesuturi de corp omenesc, nu cred să ne dea dreptul de a defini corpul nostru ca o sinteză de vacă şi cartofi, oricîte porţii de biftec-garni ar mînca el. Cinematograful are, sau, mai just, poate avea conduita lui proprie, o comportare nouă în domeniul artei. El posedă, într-o formă ce-i drept embrionară, o metodă proprie, inedită, de a dezvălui realitatea concretă atît prin descrieri exterioare, cît şi printr-o profundă cercetare lăuntrică. Tocmai aci, în dezvoltarea acestei metode, în neîncetatele descoperiri de procedee

care îi înnoiesc şi îi lărgesc posibilităţile, stă viitorul uriaş şi de-abia început al artei cinematografice. Esenţa metodei am conturat-o în definiţiile mele precedente, sub termenul de montaj. Şi, repet: acest cuvînt trebuie să capete nu numai o sferă mult mai largă, dar şi un conţinut cu totul nou şi neobişnuit.

Montajul este o metodă nouă, dezvoltată de arta cinematografică. Montajul este descoperirea şi înfăţişarea clară a tuturor legăturilor, de la cele mai superficiale la cele mai profunde, care există în viaţa reală. A filma o acţiune, o scenă sau un peisaj fotografiind dintr-un singur loc şi în întregime, aşa cum le-ar vedea un spectator oarecare, un om care le priveşte pur şi simplu, este o folosire foarte rudimentară a cinematografului, o înregistrare primitivă, pur tehnică, o consemnare, ca să spunem aşa, de proces-verbal. Nimic mai mult. Avem însă şi putinţa, şi datoria să ne abatem de la o asemenea contemplare pasivă a vieţii reale. Trebuie să încercăm a vedea mai mult decît se poate observa dintr-un singur unghi. Sîntem, ca să spunem aşa, capabili nu numai să privim, dar şi să cercetăm; nu numai să vedem, dar şi să înţelegem; nu numai să aflăm, dar şi să cunoaştem. Tocmai aici ne vin în ajutor procedeele de montaj. Închipuiţi-vă următoarea scenă: un om povesteşte altuia moartea tragică a unei femei pe care el n-o cunoştea, moarte al cărei martor se întîmplase să fie. Cel care ascultă în tăcere recunoaşte în descrierea victimei pe fiica sa, pe care o aştepta de mult să sosească. Să presupunem că, în subiectul filmului, moartea fiicei are un rol hotărîtor în soarta tatălui. De îndată ce regizorul va dori să-l ducă pe spectator pe această linie a subiectului, ascunsă în profunzimile acţiunii, el va putea utiliza obişnuita tratare a scenei prin divizări de montaj.

Omul care povesteşte va apărea doar ca să convingă pe spectator că nu cunoaşte de loc cumplita

semnificație a povestirii sale. Urmează luarea interlocutorului în prim-plan. Acest prim-plan duce și dezvoltă drama. Scena se va împărți, firește, în fragmente. Dar nu pentru că e interesant să privim cînd pe unul, cînd pe celălalt în cursul conversației, ci pentru a dezvălui net linia unică de legătură a subiectului. Este o pildă foarte simplă, dar din ea se vede cum tratarea și filmarea de montaj a unei scene sînt o urmare a unei anumite interpretări a acestuia. Montajul nu poate fi despărțit de gîndire; de gîndirea care analizează, critică, sintetizează, unifică și generalizează.

Ajungem astfel la însăși esența montajului. Dacă îl definim, în modul cel mai general, ca o dezvăluire a legăturilor lăuntrice ascunse în viața reală, prin aceasta punem semnul egalității între procesul montajului și orice proces de gîndire în genere, din orice domeniu. Oare limbajul omenesc coerent, ca și procesul corespunzător de gîndire umană, nu constituie ele o redare directă a fenomenelor din viața reală, și în primul rînd o redare a legăturilor reciproce între aceste fenomene? Intr-o operă de artă, din orice domeniu, principalul criteriu de valoare nu rezidă oare în conținutul de idei, adică iarăși în dezvăluirea profundă a legăturilor, a legilor care există în viață? La aceste întrebări trebuie să răspundem afirmativ. O definiție generală a montajului se poate aplica oricărui domeniu al cunoașterii omenești și oricărei forme creatoare ce urmează a fi dată rezultatelor ei. Eisenstein are dreptate cînd vorbind despre natura montajului ia ca exemplu versurile lui Pușkin și tablourile lui Leonardo da Vinci.[2] Cred că exemplele pot fi luate și mai de departe, dincolo de hotarele artei, și chiar din domeniul cercetărilor pur științifice. Sîntem îndreptățiți a spune că arta, privită sub unul din aspectele sale, este un act de cunoaștere colectivă a realității. Zic „cunoaștere colectivă" pentru că o operă de artă

nu începe să existe pe deplin decît atunci cînd rezultatul eforturilor individuale ale artistului devine un bun al celor mulți, pentru care a fost creată opera.

Artistul creează pentru ca să lege, ca să se unească pe sine cu cei mulți, și pe aceștia între dînșii. Sensul obiectiv al creației sale este același cu cel cuprins în procesul de apariție și dezvoltare a limbajului — deci a gîndirii. De aceea și găsim o strînsă legătură, oarecum genetică, în seria : limbaj — gîndire — montaj. Definiția foarte generală a montajului stabilește profunzimea originilor sale. Dar ea se cere mereu adîncită, pentru a scoate la iveală esența procedeelor de montaj găsite în cadrul practicii, procedee legate direct numai de cinematograf, de căile dezvoltării sale viitoare. Din lipsă de spațiu sînt nevoit să enunț o serie de idei sub formă de simple teze, fără putința unei cuvenite argumentări.

Forma cea mai perfectă de gîndire la care a ajuns omenirea este gîndirea dialectică. Ea este oglindirea cea mai completă a proceselor cunoscute nouă și petrecute în realitatea obiectivă.

Una din proprietățile fundamentale ale gîndirii dialectice se poate enunța astfel : orice fenomen este privit în primul rînd în mișcare, în dezvoltarea lui neîntreruptă, adică un fenomen nu e cu adevărat inteligibil în prezentul său decît dacă îl privim ca o parte din propria lui istorie, cu trecutul și viitorul respectiv. Aceasta în primul rînd. În al doilea rînd, gîndirea dialectică privește orice fenomen în legătura lui directă, organică pe cît posibil, cu toate fenomenele înconjurătoare. Particularul capătă un sens clar și real numai atunci cînd este înțeles ca o expresie a generalului. Tot așa orice generalizare capătă un sens real numai cînd își găsește o expresie în particular. În mod voit nu mă ocup acum de un alt element fundamental al gîndirii dialectice — analiza naturii oricărui proces de dezvoltare. Proporțiile articolului mă obligă să nu arăt

decît ceea ce îmi este necesar pentru a lămuri calităţile stricte ale artei cinematografice. Am căzut de acord că formula limbaj — gîndire — artă este o serie cu caracter de lege, realmente existentă în istoria omenirii. Am căzut de asemenea de acord că arta (ca şi limbajul) este un act de cunoaştere colectivă a realităţii, care cere artistului să transmită neapărat altora rezultatul gîndirii sale. Acum, putem examina de pe aceste poziţii diferitele arte, inclusiv cinematograful. În procesul de oglindire a realităţii obiective în conştiinţa omului, un rol uriaş îl joacă văzul — vederea directă a fenomenelor. Cuprinderea fenomenului în percepţia oculară vie este oarecum prototipul generalizării, adică al afirmării fenomenului în unitatea lui continuă. Din punct de vedere istoric, imaginea vizuală corespunde pe de o parte formelor imagine ale gîndirii primitive, caracteristice în epoca originilor dezvoltării omenirii, iar pe de altă parte, imaginea vizuală constituie pînă în zilele noastre — şi mai cu seamă în artă — un impuls senzorial direct, care dă oricărei abstracţii puterea convingătoare a realităţii.

În artă, a face ca procesul de gîndire şi rezultatele acestuia să fie pe deplin sezisabile prin simţuri, prin văz în special, înseamnă a crea o operă de valoare. În acest sens, pictura şi sculptura au obţinut multe realizări, zugrăvind realitatea trecută prin conştiinţa şi gîndirea artistului. Dar atît pictura, cît şi sculptura dau oarecum un slab profil atunci cînd zugrăvesc curgerea în timp a fenomenelor. Tabloul şi statuia nu pot zugrăvi mişcarea în timp. Trecutul şi viitorul scenei zugrăvite de un pictor doar se presupun, nu se văd. Pentru a percepe deplin conţinutul unui tablou ca *Cina cea de taină*, a lui Leonardo, sau *Moise*, al lui Michel-Angelo, trebuie să cunoaştem *Biblia*. Pentru ca tabloul lui Repin *Ivan cel Groaznic şi fiul său Ivan* să fie înţeles mai mult decît ca un grup expresiv, drama-

tizat printr-o bogată gamă de culori, trebuie să cunoaştem istoria sau să ni se explice tabloul. Aci ne vine în ajutor limbajul. Nu în zadar atît pînzele, cît şi statuile au întotdeauna un titlu, titlu inseparabil, care completează ceea ce nu se poate reda în imagine.

Pictura şi sculptura aduc o imagine generalizată, fără mişcare în timp. Putem spune că muzica se află la celălalt pol. Elementul ei natural e timpul, şi anume timpul în expresia lui senzorială de mişcare — în ritm. Dacă în pictură mişcarea în timp nu este zugrăvită, în muzică este zugrăvită numai ea. Generalizarea vizuală, aspectul vizibil, lipseşte şi poate lua naştere numai ca o rezonanţă, aşa cum în pictură poate răsări o rezonanţă muzicală, o armonie sonoră. Muzica trăieşte şi se dezvoltă într-un domeniu elaborat de gîndirea omenească, domeniul zis al abstracţiei, unde ne depărtăm conştient de observaţia concretă şi încercăm a generaliza. Muzica reflectă istoria sentimentelor şi ideilor noastre depărtate de obiectele reale pe care aceste sentimente şi idei le evocă. Muzica, spre deosebire de pictură, dă senzaţia directă a mişcării în timp, fără imagini reale în spaţiu. Pe acestea din urmă doar le bănuim.

Iată şi literatura. La baza ei stă limbajul, adică ceea ce din punct de vedere genetic se identifică, în fond, cu gîndirea. Literatura, cu ajutorul descrierii, creează tablouri cuprinse oarecum într-o singură privire şi devenite într-adevăr vizibile. Literatura, cînd dezvoltă un subiect, creează mişcări de oameni şi de evenimente, mişcări în timp oarecum direct observate. Literatura, în sfîrşit, îmbinînd descrierea cu raţionamentul, poate dezvălui clar legătura dintre particular şi general, dintre lege şi întîmplare. Poate adică zugrăvi în definitiv tot ceea ce alcătuieşte conţinutul vieţii în toată plenitudinea ei. Dar...

există în toate acestea acel „oarecum", pe care de două ori l-am pronunțat.

Imaginea generalizată creată de descrierea literară nu-i vizibilă direct. Mișcarea în timp nu-i observată direct, ci apare ca rezultat al unui proces complimentar de gîndire. Același lucru se poate afirma și despre dezvăluirea legăturilor generale în unitatea realității vii. Literaturii îi lipsește cu totul posibilitatea de a folosi percepțiile directe ale fenomenelor realității, de a le folosi așa de complet cum face văzul omului care observă. Nu în zadar ilustrația la o carte, făcută cu talent, constituie uneori o completare prețioasă. Coincidența directă a literaturii cu vorbirea, de o parte, servește ce-i drept la o lărgire grandioasă a posibilităților literaturii, care, spre deosebire de pictură, muzică și sculptură, poate reda complet o idee. Pe de altă parte însă, lipsa de imagini vizuale îi limitează aceste posibilități de redare directă, prin simțuri, a ceea ce i se zugrăvește cititorului sau ascultătorului.

Să trecem acum la teatru. Spectacolul pe scenă posedă un întreg arsenal de mijloace plastice. În primul rînd, ochiul și urechea percep direct reprezentația. Spectacolul este vizibil, așa cum este însăși realitatea vie. Cuvîntul omenesc viu se aude sub toate intonațiile subtile, care în literatură sînt doar descrise. Spectatorul percepe nu numai acțiunea, vizibilă cu ochii, dar și graiul omenesc, care explică, dezvăluie și precizează totul. Teatrul nu se mărginește a descrie, ci arată direct mișcarea vie în timp, istoria trăită. Intervalele dintre acte permit cuprinderea unor intervale de timp foarte mari. În teatrul contemporan se fac chiar încercări de liberă mișcare în timp, menite să redea mai profund și mai precis ideea principală (Priestley [3]).

In teatru, literatura se întrupează oarecum în făptura vie a realității văzute și auzite. Ideile întruchipate într-un spectacol teatral posedă o uriașă

forță de înrîurire directă prin simțuri asupra spectatorului, înrîurire asemănătoare cu efectul unui tablou sau al unei sculpturi. Deosebit de asta, ideile se precizează și se aprofundează mai întîi grație mișcării în timp și, în al doilea rînd, grație limbajului care le explică. Teatrul lărgește oarecum granițele picturii și sculpturii. Imaginile vizibile se mișcă în timp. Procedeele muzicii legate de ritm sînt, prin natura lor, de același fel cu procedeele de construcție ale unui spectacol teatral. În sfîrșit, cuvîntul viu aduce în teatru posibilitatea expunerii directe a ideii, o posibilitate proprie literaturii. Dacă ne amintim ce spuneam mai sus despre gîndirea dialectică, înțelegem că teatrul, prin multiplele sale posibilități, este mijlocul cel mai potrivit de zugrăvire a realității în toată amploarea existenței sale, existență pe care tocmai gîndirea dialectică o dezvăluie. Legătura dintre fenomene și desfășurarea lor în timp, precum și legătura dintre orice fenomen și lumea înconjurătoare, toate acestea teatrul știe bine a le dezvălui și înfățișa. Din tablou în tablou, din act în act, vedem cum se desfășoară o acțiune în timp. Putem, dacă trebuie, să ne întoarcem în trecut sau să ne aruncăm privirea în viitor; cutare tablou se petrece la Moscova, cel următor în America.

Putem dezvălui și arăta legătura dintre lucruri petrecute în locuri diferite, despărțite prin spații uriașe. Putem construi spectacolul astfel, ca în fața spectatorului să se desfășoare o viață pe care artistul nu numai că a văzut-o, dar a și cercetat-o profund, a cercetat-o cu seriozitatea pe care o permite metoda cea mai înaintată: metoda dialectică.

Și totuși, posibilitățile teatrului sînt limitate. Teatrul e departe de a putea arăta totul. Despre multe el se va mărgini să povestească doar prin cuvinte, așa cum face literatura. Principalul element în conținutul unui spectacol în teatru va fi întotdeauna

actorul, actorul care acționează și vorbește. Prin el, mai ales prin el, prin vorba lui, află spectatorul cele necesare unei bogate zugrăviri a vieții; direct, aceasta nu i se poate arăta.

În teatrul grecesc existau tradiționalii crainici, a căror funcție era să aducă la cunoștință evenimentele care vor avea importanță pentru desfășurarea subiectului, evenimente care însă nu erau arătate pe scenă. Acum acești crainici nu mai există, dar funcția lor a rămas necesară. În spectacolul contemporan, informarea noastră despre cele ce nu pot fi arătate e lăsată în sarcina diferitelor personaje, a scrisorilor, telegramelor, telefonului etc. Teatrul, în evoluția lui, a căutat să lărgească posibilitățile arătării directe, a căutat să înfățișeze nu numai jocul actorului, dar și întreaga bogăție a vieții, numeroasele evenimente obiective care formează ambianța actorului, toate faptele de care se leagă viața lui interioară și care o condiționează. Teatrul a desființat unitatea de timp și loc, a introdus decoruri complicate, a introdus prin tot felul de ingeniozități tehnice, schimbarea rapidă a decorurilor. Totuși, limitele posibilităților sale devin tot mai distincte. Dacă o piesă nu vorbește decît despre oameni, despre lumea lor interioară, despre relațiile dintre ei, teatrul poate crea un spectacol desăvîrșit. Dar încercați numai să lărgiți acest cadru, încercați să dați bogăția și amploarea vieții așa cum o face literatura, așa cum o face romanul!

Încercați să introduceți personaje multe, care își trăiesc fiecare viața în locuri diferite, fiecare în condițiile lui speciale: unul la nord, altul la sud, unul peste hotare, altul pe front etc. Unul cu altul nu se întîlnesc în același loc. Toți aceștia nu sînt legați decît prin desfășurarea ideii generale a autorului. Încercați să introduceți în acțiune suflul viu al naturii: gerul din timpul iernii, arșița verii, zorile, amurgul, furtuna și ploaia torențială, marea și flu-

viile, munții și șesurile — tot ceea ce e inevitabil prezent în desfășurarea largă a romanului. Toate acestea, teatrul nu le poate reda. Ce poate el face sînt numai aluzii cu privire la bogăția reală a vieții cu ajutorul unor decoruri convenționale, sau înlocuind imaginea cu o expunere verbală. Pentru teatru lozinca rămîne: toate sînt arătate prin om, prin atitudinea lui față de alții, față de lumea înconjurătoare. O privire obiectivă asupra întregii complexități a lumii în care omul luptă, căutînd s-o cunoască și s-o transforme, o asemenea privire amplă și cuprinzătoare depășește posibilitățile artei teatrale.

În comparație cu literatura, teatrul este mai expresiv. Forța lui de impresionare directă este mai mare. Dar amploarea cu care teatrul cuprinde întreaga bogăție a vieții reale este mai mică. Cinematograful e arta care va face pasul următor, va realiza un maximum de impresionare artistică și un maximum de lărgime în cuprinderea realității obiective.

Acesta e bilanțul rezultat din cele cîteva caracterizări schematice pe care le-am schițat cu privire la posibilitățile respective ale diferitelor arte.

Pictura și sculptura posedă forța de înrîurire directă a imaginii vizuale. Dar le lipsesc mișcarea și dezvoltarea acesteia în timp.

Muzica te face să simți direct mișcarea și desfășurarea în timp, dar nu are imagini vizuale.

În arta literară avem deplinătatea oglindirii lumii reale, cu absolut toate legăturile ei, cu legile ei de dezvoltare. Dar literatura n-are acea înrîurire senzorială directă pe care o dă imaginea vizuală, sau intonația viului grai.

În teatru avem această imagine vizuală, și avem sunetul viu al vorbirii. În schimb, posibilitățile de a înfățișa întreaga realitate obiectivă îi sînt net limitate.

Dar cinematograful? Care îi sînt posibilităţile? El posedă pe deplin puterea de a impresiona direct prin imaginea vizuală. Mişcarea lui liberă în timp îi permite o amplă utilizare şi dezvoltare a formelor ritmului, practicate în muzică şi în poezie. Poate zugrăvi întreaga complexitate a lumii, poate face clare legăturile adînci dintre fenomene, transportîndu-se lesne în spaţiu şi întorcîndu-se cu uşurinţă în timp. Poate vedea la fel de distinct amănuntul ca şi generalul căruia acest amănunt îi aparţine.

Îmbrăţişarea largă a realităţii obiective, posibilă în literatură romanului, îi este perfect accesibilă şi ecranului. Mai mult încă, percepţia directă a imaginii vizuale (în locul descrierii literare a acesteia) şi elasticitatea procedeelor de montaj permit cinematografului să se achite uşor de sarcini de o dificultate aproape de neînvins pentru literatură.

Cinematograful e deplin stăpîn pe om, pe omul văzut cu ochii, pe omul auzit, cu limbajul şi intonaţiile lui vii. De aceea, ecranul dispune de toate mijloacele proprii teatrului, dar mai are ceva în plus. Spre deosebire de teatru, filmul nu este obligat să înfăţişeze toate lucrurile prin om sau cu ajutorul omului.

Cinematograful, pe lîngă toate posibilităţile unui spectacol teatral, mai posedă noi şi uriaşe mijloace tehnice, procedee creatoare care permit ca desfăşurarea spectacolului să cuprindă, pînă la ultimele limite, realizarea unui conţinut literar, sau chiar a unui conţinut ştiinţific. Acesta e cinematograful, acestea sînt posibilităţile lui. Le conţine pe toate, toate cele pe care artele, toate artele, le-au creat pînă în prezent.

Privind lucrurile dialectic, constatăm că tocmai ecranul poate da un tablou complet al vieţii, un tablou care impresionează nemijlocit şi care zugrăveşte viaţa ca un proces dialectic de o foarte mare complexitate.

Spectatorul care privește un film cu conținut de idei retrăiește oarecum procesul de gîndire al creatorului. Vede cu precizie amănuntele și cuprinde cu o singură privire generalul, înțelege legătura reciprocă dintre particular și particular, precum și dintre particular și general, vede schimbarea și simte legea ei, se întoarce în trecut ca s-o verifice, și se avîntă în viitor ca s-o confirme. Asemenea zugrăvire amplă a realității și dezvăluire multilaterală a legăturilor necesare se înfăptuiește în cinematograf cu ajutorul montajului.

Am promis că voi da o definiție a conținutului montajului, o definiție mai specială, legată numai de arta cinematografică, în locul definiției generale, care, după cum am văzut, poate fi aplicată tuturor artelor, ba chiar și procesului de gîndire în genere. O asemenea definiție o putem da acum. Dezvăluirea și explicarea legăturilor firești din realitatea vie e caracteristică tuturor artelor. Dacă urmărim întreg șirul de arte menționat mai sus, de la pictură la cinematograf, se poate vedea cum se schimbă, cum evoluează metoda de zugrăvire a acestor legături. In pictură și în sculptură legăturile rămîn contopite într-un tot continuu. Continuitatea aceasta rămîne vizibilă, adică direct simțită. In muzică, o asemenea continuitate direct simțită e tulburată. In formele mai complexe ale muzicii, de pildă în simfonie, apar părți, diviziuni. Simfonia se compune din părți. In asemenea opere, pe locul unde diviziunea se produce, continuitatea, pînă atunci simțită oarecum fizic, este acum simțită prin intelect. Legătura exterioară, de suprafață, oarecum se aprofundează. In pasajele cu părți se dezvăluie întrucîtva legătura lăuntrică posibilă. In literatură această metodă de divizare în vederea dezvăluirii legăturilor găsite merge și mai departe. Romanul se împarte în mai multe părți și într-o mulțime de capitole. Zugrăvind realitatea, romanul o divide atît

în timp, cît şi în spaţiu. Prin aceste segmentări el caută să dezvăluie numeroasele legături ale fenomenelor particulare între ele şi legătura lor cu marile legi generale ale vieţii în mişcare.

In cinematograf, metoda de împărţire, de divizare, atinge formele ei cele mai perfecte.

Datorită posibilităţilor tehnice ale cinematografului, orice poate fi împărţit, şi invers: orice poate fi îmbinat în scopul de a lămuri şi a arăta direct legăturile vii ale realităţii. Oriunde ar descoperi artistul o asemenea legătură, el o poate arăta, printr-o subdiviziune, direct spectatorului. Poate lua un fapt petrecut astăzi la Paris şi unul de acum zece ani întîmplat la Washington şi, apropiindu-le, punîndu-le într-o vecinătate directă, le poate arăta legătura lăuntrică. El poate lua un fenomen în întregul lui, apoi desprinde din el numai ceea ce determină precis legea internă a dezvoltării sale, apoi uni părţile decupate, transmiţînd astfel indirect spectatorului ideea cuprinsă în lucrul arătat. Se poate alege, de pildă, cutare oraş industrial dintr-o ţară capitalistă şi arăta frumuseţea obiectelor confecţionate acolo de muncitori, pentru ca apoi să le prezentăm în contrast cu calitatea mizerabilă a obiectelor de care muncitorii sînt nevoiţi să se servească. Sau, putem lua o mare mulţime de oameni şi desprinde din ei zece reprezentanţi tipici ai diferitelor grupuri, pentru a defini astfel atît componenţa acelei mulţimi, cît şi scopul pentru care ea circulă pe stradă. Sau, putem prezenta o discuţie între doi inşi, al cărei conţinut adevărat îl vom dezvălui nu arătînd ceea ce văd ei unul la altul, ci ceea ce ascund ei unul faţă de celălalt.

Asta se poate obţine intercalînd amănunte filmate separat, de pildă un pumn care se strînge pe ascuns la spate, sau o privire spre un revolver.

Metoda împărţirii şi îmbinării, care ridică posibilităţile tehnice ale cinematografului pînă la cea mai înaltă perfecţiune, se numeşte montaj.

Tendința regizorului de a împărți, rațional și adecvat, acțiunea în fragmente filmabile separat (tendință ce se manifestă în faza prelucrării scenariului și apoi în faza filmării scenelor) este o tendință spre progres, legată direct de cultura regizorului, de forța talentului său și, mai ales, de intensitatea dorinței de a oglindi cît mai complet realitatea vie, în toată adîncimea conținutului ei.

Arta montajului a obținut cele mai remarcabile rezultate în montajul de imagini vizuale. Lucru explicabil, dată fiind lunga existență a cinematografului mut. E suficient să amintim de unele filme puternice din acea epocă, ca de pildă *Crucișătorul Potemkin,* pentru ca să ne dăm seama ce imensă bogăție de idei și ce forță de persuaziune, pe cale vizuală, au conținut ele în forma lor veche de imagini mute, dar pline de gîndire vie.

Lucrurile stau mult mai prost cu montajul filmului sonor. În filmele cele mai bune din perioada filmului sonor, ca *Ceapaev* [4], ori unele lucrări ale lui John Ford [5], s-au păstrat, ce e drept, și au fost utilizate procedeele tradiționale ale perioadei filmului mut. Din păcate însă, la majoritatea filmelor sonore, chiar vechile, arhicunoscutele forme de montaj au început să dispară.

Cum se explică aceasta? Firește, nu fiindcă montajul ar fi ceva perimat și înlocuit cu altceva mai bun. Montajul e un procedeu propriu tuturor artelor. În cinematograf, el doar a căpătat forme mai perfecte, pe care desigur va continua să le perfecționeze încă. Aci stagnarea se explică altfel. Cauza este că o dată cu sunetul pătrunde pe ecran spectacolul teatral, cu tradițiile sale, cu actorii săi și cu posibilitățile sale de a arăta viața.

Spectacolul teatral poate fi o admirabilă operă de artă pe scenă, dar transplantat mecanic pe ecran el nu devine operă de artă cinematografică. Un automobil de prima clasă poate circula minunat pe

pămînt, dar prin simpla înzestrare cu aripi şi elice el nu va zbura. Am mai spus că teatrul are posibilităţile şi limitele lui. Cinematograful are posibilităţi mai multe, şi limitele sale sînt mai depărtate. Dacă nu folosim aceste posibilităţi ale cinematografiei, nu vom face artă, ci vom transforma filmul într-un aparat de înregistrare a rezultatelor altei arte.

Teatralizarea cinematografiei se observă îndeosebi la producţia, uriaşă prin volumul ei, din Statele Unite. O mulţime de filme reproduc aidoma o piesă de teatru, cu întreaga ei montare scenică. Într-adevăr, îşi zic aceşti producători, de ce să ne cheltuim forţele cu transformări, cînd teatrul a făcut deja tot ce era necesar pentru ca piesa să fie bine primită, să intereseze, să emoţioneze? Numai că, în felul acesta, ideile autorului se vor dezvălui spectatorului prin metode pur teatrale. În asemenea filme, mai mult se vorbeşte. Toate sînt povestite, şi prea puţine sînt arătate. E adevărat. Dar puţin importă. În definitiv, nu metoda, ci piesa trebuie să fie văzută de spectator.

Socoteala acestor producători pare logică, mai cu seamă din punct de vedere comercial. Se obţine un fel de economisire avantajoasă a gîndirii creatoare şi a forţelor de invenţie. Numai că o asemenea situaţie nu poate dăinui, şi nu va dăinui. Dacă regizorul de filme se va mulţumi cu o transportare mecanică pe ecran a spectacolului de teatru, înlocuind cîteva zeci de peisaje din natură prin decoruri, un astfel de regizor va deveni un simplu meşteşugar şi nu va fi luat în seamă de nimeni. Dacă el urmăreşte doar să cîştige bani cu filme destinate simplei distracţii a unui public filistin, filme de tip *music-hall* sau de un umor ieftin, atunci, firesc, pentru asemenea fleacuri nu este nevoie de montaj inteligent. Un astfel de regizor se poate perfect mulţumi cu şabloanele din trecut. Dar atunci şi el

va deveni un simplu meşteşugar şi nimeni nu-l va lua în seamă.

In schimb, regizorul care îşi pune probleme centrate pe idei înalte şi doreşte să le elaboreze aşa cum gîndirea omenească înaintată o permite astăzi va trebui neapărat să facă apel la puternica metodă a montajului.

Cu cît ideea este mai amplă şi elaborarea ei mai profundă, cu atît mai mult se va simţi necesitatea folosirii unor bune procedee de montaj, procedee deja găsite şi procedee noi ce urmează a fi descoperite de acum încolo. Unui asemenea regizor cadrul convenţionalismelor teatrale îi va părea insuportabil de strîmt. Singur jocul actorului nu-i poate furniza tot ce ar vrea el să dezvăluie spectatorului din viaţa pe care doreşte să i-o înfăţişeze.

Folosirea procedeelor de montaj şi descoperirea altora noi sînt preocupări strîns legate de gîndirea scrutătoare a regizorului, de năzuinţele lui creatoare, năzuinţa de a transmite spectatorului, în forma cea mai clară şi cea mai impresionantă, rezultatele obţinute.

Dezvoltarea montajului este calea spre viitor a artei cinematografice. O bună parte din cele spuse de mine au în vedere mai mult acest viitor decît experienţa acumulată. Va trebui să se lucreze intens cu culoarea. Nu s-a făcut literalmente nimic în domeniul montajului culorii, un montaj în care fragmentele colorate să asculte de o anumită orientare, de un anumit ţel, de un anumit conţinut de idei. In încheiere, trebuie să spunem doar atît: cu cît problemele artei cinematografice vor căpăta un conţinut mai înalt, mai bogat în idei înaintate, cu atît mai important, mai bogat şi mai perfect va deveni şi arsenalul de procedee ale acelei puterni e metode a artei cinematografice care este montajul.

## ACTORUL IN FILM

### TEATRUL ŞI CINEMATOGRAFUL

Discuţiile despre raporturile dintre teatru şi cinematograf, despre necesitatea ca cinematograful să-şi însuşească sub toate aspectele cultura teatrală, apoi discuţiile asupra funcţiei actorului în teatru şi cinematograf, toate acestea nu se rezolvau de obicei satisfăcător, pentru că la baza lor nu se punea singura interpretare justă a cinematografului privit ca moment în evoluţia artei teatrale.

Ca să înţelegem corect ce anume trebuie să eliminăm din moştenirea teatrului, ce trebuie să menţinem şi ce să modificăm ţinînd seama de esenţa cinematografului şi de noile posibilităţi tehnice aduse de el, să ne lămurim mai întîi asupra acestora.

Vorbesc anume de posibilităţi, şi subliniez acest cuvînt, pentru că mulţi teoreticieni şi lucrători practicieni ai filmului se angajează pe un drum greşit, atunci cînd consideră cinematograful numai ca o fotografiere, ca înregistrarea mecanică a unui spectacol care de fapt ar putea rămîne un autentic spectacol de teatru, păstrîndu-şi toate condiţiile tehnice specifice.

O adevărată dezvoltare a cinematografului nu-şi va avea valoare deplină decît atunci cînd vom păşi pe drumul utilizării maxime a noii lui baze tehnice, o utilizare care să nu se mărginească la înregistrarea unor forme deja găsite de teatru, ci să găsească alte mijloace noi, uneori mai profunde, mai expresive, de a transmite spectatorului ideea artistică. Posibilitatea cinematografului de a fotografia

un spectacol de teatru va continua, desigur, să fie folosită. Este o utilizare auxiliară a aparatului de filmat, care poate avea o anumită însemnătate în domeniul activității culturale. Dar, repet, dezvoltarea cinematografului ca artă nu poate fi în nici un chip identificată cu transpunerea mecanică pe peliculă a culturii de teatru și a întregului bagaj de procedee legate de acesta.

Lupta împotriva aplicării la ecran a metodelor scenei nu înseamnă nicidecum negarea teatrului; dimpotrivă, aceasta pune clar și ferm problema studierii amănunțite a *contradicțiilor inerente procesului de dezvoltare a teatrului, pentru a găsi rezolvarea lor în cinematografie grație noilor posibilități tehnice pe care le oferă.* Firește, aceasta duce neapărat la respingerea unora din procedeele de teatru și la găsirea, precum și la impunerea unor procedee cinematografice specifice.

E limpede că nu putem rezolva nici problema tehnică specială a muncii actorului de cinema fără a cunoaște, în prealabil, principalele contradicții apărute în munca actorului de teatru. Această problemă reclamă și o idee clară a deosebirii dintre baza tehnico-materială a cinematografului și baza tehnico-materială a teatrului.

Ce contradicții mai importante ale teatrului pot fi înlăturate grație cinematografului? Despre orice operă de artă în genere putem afirma că este un act de cunoaștere colectivă și că ea, prin înrîurirea ei, poate schimba ceva în realitatea înconjurătoare. Aceasta înseamnă că, prin esența și prin unitatea ei de ansamblu, o operă de artă nu este numai un act bilateral — artist și operă — ci un proces mai complex, cu trei elemente: artistul, opera și spectatorul.

Actul de cunoaștere a realității consemnat de artist în lucrarea sa continuă să trăiască și să se repete în conștiința numeroșilor spectatori. Ei parti-

cipă împreună cu artistul la acel act de cunoaştere a vieţii şi prin aceasta fac din opera de artă un cert proces istorico-social, *adică o fac să devină realitate.*

Spectacolul de teatru, ca orice operă de artă, îşi începe adevărata existenţă numai din momentul cînd ia contact cu publicul. Pentru un artist sovietic, acest public posedă o calitate specială, provenită în primul rînd din imensul său volum. Spectatorul nostru este întreaga populaţie a Uniunii Sovietice şi eventual întreaga populaţie a lumii. Cum trebuie judecat un spectacol de teatru în funcţie de numărul de spectatori, în funcţie de gradul în care el a ştiut cuprinde masele? Media anuală a spectatorilor unui singur teatru este, să zicem, o sută de mii de oameni. Putem mări această medie prin repetarea spectacolului în mai multe teatre. Dar chiar şi în cazul unei reţele teatrale foarte întinse, spectacolele date de pildă la Moscova se vor deosebi calitativ de cele din Odesa, Tula sau Kazan. Spectacolele se desfăşoară inevitabil în funcţie de regizori, deosebiţi prin metodă şi calitate, apoi în funcţie de actori şi de mijloace tehnice disponibile. Chiar şi în acelaşi oraş există incontestabile deosebiri calitative în punerea în scenă a aceleiaşi piese la teatre diferite. Dacă mergem mai departe şi ne gîndim la necesitatea de a cuprinde milioanele de spectatori colhoznici, vom constata o deosebire extrem de semnificativă între spectacolele date de Teatrul Academic de Artă din Moscova nr. 1 [1] şi cele date de teatrul colhoznic [2]. Este greu de conceput ca acesta din urmă să dispună de forţe actoriceşti de prim rang, oricît de perfectă ar fi organizarea turneelor.

Astfel, extinderea reţelei teatrelor intră, în mod inevitabil, în contradicţie cu nivelul calitativ al spectacolului. Pentru teatru mai există un mijloc tehnic de lărgire a auditoriului: mărirea sălii. Dar şi aci

ne lovim de o limită dincolo de care apare în mod acut contradicția ascunsă în însăși esența spectacolului de teatru. Actorul care joacă trebuie, în primul rînd, să fie văzut și auzit bine. Actorul, ca să fie clar perceput de un mare număr de spectatori, învață dicțiunea, își formează glasul, se deprinde a face gesturi ample și deslușite, păstrînd totuși sensul lor lăuntric : el învață să se miște și să vorbească în așa chip, încît să poată fi văzut și auzit bine chiar și de la ultimul rînd de galerie.

Insă gestul actorului, cu cît este mai amplu, cu atît e mai greu de nuanțat. Cu cît artistul va vorbi mai încordat, cu atît mai complicat va fi pentru dînsul să transmită spectatorului inflexiunile mai subtile ale vocii. Atît vorba, cît și gestul îl atrag spre forme generalizate, care în cele din urmă vor deveni inevitabil tot mai schematice, tot mai reci, tot mai seci. Adîncimea și caracterul realist al personajului creat de actor intră inevitabil în contradicție cu creșterea numărului de spectatori. Lărgirea localurilor de teatru are limitele ei, dincolo de care ea reclamă schimbări chiar în felul spectacolului, care va lua forma specială a reprezentației de masă — serbări populare, carnavale, parade.

Astfel arta teatrului, dezvoltîndu-se în condițiile noastre, dă la iveală contradicții născute din creșterea numerică a spectatorilor și creșterea calitativă a spectacolului.

Cum să înlăturăm aceste antinomii cînd e vorba de film ? Problema valorii și a înaltei calități a unei opere cinematografice se rezolvă o dată pentru totdeauna cu prilejul turnării filmului. Nivelul optim realizat poate fi transmis spectatorului, în formă neschimbată, cu ajutorul unei rețele de difuzare foarte dezvoltate. Cuprinderea spectatorului este rezolvată aci pe o cale pur tehnică. Cantitativ, spectacolul poate ajunge pînă la întreaga populație a globului pămîntesc, iar calitatea spectacolului, în

orice punct, fie el cel mai depărtat, nu depinde decît de nivelul utilajului tehnic al sălii respective, şi el este, în mare măsură, standardizat. În viitor vom avea probabil instalaţii de cinematograf în fiecare locuinţă, perfecţionarea televiziunii, legată de radiodifuziune, făcînd posibilă rularea simultană a filmului în toate punctele imaginabile de pe planeta noastră.

S-ar putea spune că pe viitor spectacolul de teatru va putea fi şi el egal de bine transmis pretutindeni, atît pentru auz, cît şi pentru văz. Şi apoi, cinematorgafului îi rămîne posibilitatea de a repeta la infinit spectacolul, de a-l repeta sub aceeaşi formă calitativă optimă în care a fost o dată realizat.

În cinematograf se rezolvă şi cealaltă contradicţie amintită, contradicţia dintre jocul actorului şi dimensiunile sălii. De fapt, dată fiind posibilitatea nelimitată de a lărgi ecranul şi de a înmulţi difuzoarele, dimensiunile sălii pot fi sporite oricît. Pe de altă parte, actorul filmat poate vorbi fără cea mai mică încordare, liber să aleagă cele mai fine nuanţări în voce, în gest, în mimică. Ne vom ocupa de altfel separat de însemnătatea acestui fapt pentru munca actorului de cinema.

Trecem acum la o nouă contradicţie care apare în procesul de evoluţie a spectacolului de teatru în condiţiile noastre de astăzi. Spuneam că artistul, care prin operele sale asociază pe spectator la actul său de cunoaştere a realităţii, are o caracteristică năzuinţă de a cuprinde cît mai amplu şi profund această realitate. Năzuinţă cu deosebire firească într-o vreme ca a noastră, cînd avem prilejul de a prezenta realist atîtea nenumărate şi noi aspecte ale vieţii, ale unei lumi care se dezvoltă furtunos, depăşind necontenit gîndirea omenească generalizatoare.

Năzuința arzătoare de a vedea, dincolo de fiecare generalizare, complexitatea palpitantă a vieții, a unei vieți mereu noi, produce neapărat dorința de a include în opera de artă un număr cît mai mare de fenomene, arătate direct, printr-o cuprindere cît mai vastă a spațiului și timpului.

Dar pentru a reuși în toate operele această cuprindere a realității în timp și spațiu, fiecare artă dispune de procedee proprii, legate de o anumită tehnică. In teatru, de pildă, procedeul principal e divizarea spectacolului în acte și tablouri. O piesă într-un act, cu doi inși care timp de o oră, fără întrerupere, stau de vorbă, cuprinde de fapt o discuție de o singură oră, între doi oameni aflați într-un singur loc. Atît și nimic mai mult. Pentru a cuprinde o cantitate mai mare de timp și loc, putem împărți actul în două tablouri. Acțiunea din primul tablou se poate petrece primăvara la Berlin, iar cea din al doilea tablou — vara la Moscova. Prin această segmentare vom cuprinde un timp mai lung și un spațiu mai mare.

Meyerhold[3], în spectacolele sale de piese clasice, vrînd să le dea un conținut mai contemporan, nu putea să se mențină în cadrul mărginit al clasicei unități de timp și de loc, la care erau adaptate vechile piese. Căutînd să stîrnească, pe cale vizuală, senzația complexității dialectice a fenomenelor, Meyerhold încadra fiecare act într-un anumit moment scenic, urmărind prin aceasta să dezvăluie, cu mijloace teatrale, noul conținut al realității, a cărei cunoaștere o reclamă spectatorul contemporan și o dată cu el și artistul.

De aceea, Meyerhold a subîmpărțit spectacolul nu numai în tablouri, dar și în numeroase episoade în cadrul tablourilor. Este interesant să menționăm primul act din *Pădurea,* unde Meyerhold plimbă doi actori care nu părăsesc scena dar care, datorită

acestei fragmentări, parcurg literalmente întreaga gubernie.

Dacă însă vom dezvolta acest procedeu rămînînd în limitele tehnicii de scenă, vom ajunge în cele din urmă la o inevitabilă şi insolubilă contradicţie de ordin tehnic. Este de neconceput un spectacol de teatru tăiat în fragmente de unu sau două minute. Va fi nevoie de noi invenţii pentru ca schimbarea cvasi instantanee a decorurilor să permită spectatorului să-şi poarte imediat şi lesne atenţia de la o extremitate la alta a spaţiului scenic.

Ohlopkov, în punerea în scenă a piesei *Elanul* [4], a încercat să plaseze diferite scene scurte în locuri diferite ale sălii, silind pe spectator, la fiecare schimbare de episod, să-şi întoarcă capul la dreapta, la stînga, sus, iar uneori şi înapoi. E clar că dacă s-ar putea construi un fotoliu mecanizat, care să-l scutească pe spectator de oboseala inutilă produsă de mişcările pe care este nevoit să le facă tot timpul, problema punerii în scenă a unor asemenea spectacole ar fi rezolvată în folosul spectatorului. Dar pentru filme nu merită să se inventeze un asemenea fotoliu, de vreme ce baza tehnică a cinematografului rezolvă cît se poate de simplu şi uşor această problemă.

In perioada cea mai veche şi strict teatrală a filmului, cînd el nu era conceput decît ca simpla filmare a unei piese puse în scenă prin procedee de teatru, cinematograful operase deja cu scene separate, a căror durată nu depăşea cinci minute. Cu alte cuvinte, pe vremea cînd arta filmului se năştea, scenele cele mai lungi din cinematograf erau egale cu scenele cele mai scurte din teatru.

Putinţa de a schimba fulgerător locul unde se petrece acţiunea a fost obţinută şi aplicată încă din perioada cea mai timpurie a cinematografului. Posibilitatea de a lărgi aproape fără limită cuprinderea în spaţiu şi în timp a realităţii înăuntrul termenu-

lui scurt rezervat spectacolului a fost de asemenea înțeleasă și însușită chiar la cele dintîi lucrări ale marilor maeștri ai artei cinematografice.

Astfel, constatăm că fragmentarea spectacolului de teatru în părți, fragmentare ce provine din necesitatea firească de a cuprinde larg în spațiu și timp realitatea ce urmează a fi cunoscută, devine, într-o anumită fază, inacceptabilă pentru teatru, și în același timp ajunge punctul de plecare pentru dezvoltarea cinematografului. Căci, dacă pentru teatru un fragment de trei minute constituie un maximum al iuțelii schimbării, pentru cinematograf aceasta constituie un maximum al încetinelii.

Ce reprezintă însă această bază tehnică nouă, care înlătură în cinematograf contradicția menționată mai sus, apărută în procesul dezvoltării teatrului? Această tehnică este mai întîi determinată de existența aparatului de filmat mobil, care reprezintă oarecum ochiul spectatorului adus la maximum de perfecție tehnică. Acest ochi se poate, pe de o parte, îndepărta la orice distanță de obiectul vizat, ca să cuprindă un cîmp vizual cît de mare, iar pe de altă parte se poate apropia de cel mai mic amănunt, pentru ca să-și concentreze întreaga atenție numai asupra lui. Acest ochi se transportă dintr-un loc din spațiu în oricare altul, fără ca toate aceste mișcări să ceară de la viitorii spectatori vreun efort fizic. De aceeași bază tehnică ține și microfonul, care posedă aproape același grad de mobilitate și reprezintă o ureche atentă, capabilă să prindă, cu aceeași ușurință, o șoaptă omenească abia perceptibilă, precum și urletul puternic al unei sirene aflate la depărtare de kilometri.

Vreau să trasez de la început momentele principale de înrîurire ale noii baze tehnice asupra muncii unuia din principalii lucrători creatori din domeniul artei cinematografice — a actorului.

Ar fi desigur greşit să ne închipuim că noua tehnică a cinematografului nu face altceva decît să înlesnească munca actoricească, scutind-o de obligaţia de a birui un număr de obstacole specifice teatrului, inconveniente de care am mai vorbit (de pildă încordarea glasului, exagerarea gestului, antidoturi contra distanţei mari care desparte pe actor de spectator).

Noua bază tehnică a cinematografului aduce cu ea nu numai elemente care înlesnesc munca actorului, dar şi multe dificultăţi care nu existau în teatru sau existau într-o formă mult mai vagă şi mai atenuată.

Înainte de a vorbi despre munca specifică a actorului de film în opoziţie cu aceea a actorului de teatru, vreau să mă opresc asupra elementelor comune ambelor categorii de muncă actoricească — căci e firesc ca asemenea elemente comune să existe.

## CONTRADICŢIILE DIN MUNCA ACTORULUI

La baza muncii actorului, atît în teatru cît şi în cinematograf, stă silinţa de a crea un personaj unitar şi viu. Chiar de la începerea lucrului, actorul trebuie să caute să pătrundă, să înţeleagă personajul, desfăşurînd o muncă complexă cu el însuşi, mai ales în cursul repetiţiilor la teatru sau în aşanumita perioadă de pregătire în cinematografie.

Atît pe scenă, cît şi pe ecran, actorul trebuie să pornească de la o pătrundere profundă a caracterului personajului, a principalei sale tendinţe şi a ideologiei lui — în adevăratul înţeles al cuvîntului. Firește, această muncă este puternic condiţionată de elemente atît obiective, cît şi subiective.

Personajul imaginat trebuie raportat nu numai la mesajul operei în ansamblul ei, dar şi la propria personalitate a actorului, personalitate particulară

bine definită. Toate problemele de transpunere în rol, toate modurile de interpretare nu pot fi niciodată rupte de existența permanentă și reală a actorului ca persoană, ca individ bine definit, cu caracter și cultură proprii. Mai cu seamă la începutul muncii, accentul se pune în principal pe legătura dintre personaj și interpret, dintre erou și actorul în carne și oase. Accentul se pune pe comportarea emoțională față de personaj, pe sezisarea la acesta a unor trăsături specifice, puncte de atracție directă pentru actor și care pot, ba chiar trebuie să devină puncte inițiale de sprijin în viitoarea lui muncă de identificare cu personajul. Numai după aceea, și pornind atunci de la pătrunderea și înțelegerea profundă a întregii opere, actorul începe să-și completeze studierea personajului sub raportul conținutului ideologic.

Sarcina se amplifică, cuprinzînd problemele cele mai generale pe care le pune opera respectivă.

Astfel, munca actorului în legătură cu personajul este neapărat bilaterală. În procesul ei de creștere și înaintare, trebuie ca actorul să se bizuie pe el însuși ca om, ca persoană, cu însușirile bine definite. În chipul acesta, el își va forma noua lui tactică pentru încarnarea personajului, rezultat al acțiunii reciproce dintre persoana actorului și mesajul înțeles și însușit de dînsul.

În ultimă analiză, scopul spectacolului și scopul actorului în acest spectacol este de a înfățișa spectatorului un om real, care există sau ar putea exista aievea. În tot procesul muncii de creație a rolului, un actor nu poate să nu rămînă un om concret, o persoană vie și organic unitară. Cînd actorul apare pe scenă, nu dispare nimic din ceea ce este el personal. Dacă-i un om bun și joacă rolul unui ticălos, el rămîne un om bun care face pe ticălosul. De aceea, și munca lui de construcție a personajului trebuie să o desfășoare nu prin *prezentarea* meca-

nică a unor însuşiri pe care el personal *nu le are*, ci prin *biruirea* unor însuşiri pe care *le are*.

Nu vom putea spune că s-a apropiat de personaj decît atunci cînd va fi găsit o serie de mişcări, interioare sau exterioare, necesare piesei; cînd le va fi găsit nu prin repetarea automată a unor cuvinte sau mişcări, sau prin intonaţii dictate de alţii sau imaginate de el, ci învingîndu-se pe sine ca om. Acest fel de muncă este necesar pentru ca rolul jucat să capete caracterul organic şi unitar trebuincios. Ceea ce firește nu se poate obţine dacă rolul este rupt de personalitatea organică şi unitară a actorului însuşi.

Caracterul bilateral al procesului de muncă în crearea personajului oglindeşte de fapt caracterul bilateral al oricărui proces de cunoaştere a realităţii şi, aş spune, a oricărei ciocniri în practică între om şi oricare fenomen. De pildă, în domeniul muncii politice, care, ca orice muncă, conţine întotdeauna un principiu creator, ştim prea bine cît este de necesar să se lege teoria cu practica. Ştim că teoria trebuie să fie verificată prin practică, iar practica — generalizată prin teorie. Ştim că numai atunci procesul real se va dezvolta just. Aspectul emoţional şi cel logic exprimă de asemenea bilateralitatea procesului de construire a personajului de către actor. Logica acestei construcţii trebuie neapărat verificată prin emoţia personală, căpătînd astfel unitatea organică a unei construcţii vii. Şi invers, îndemnurile emoţionale trebuie neapărat verificate şi bazate pe logica piesei. De aceea, actorul, atît în teatru, cît şi în cinematograf, nu poate fi o simplă imitaţie şablon, aşa cum s-a susţinut de nenumărate ori.

Interpretarea muncii actorului, ca munca unui „model mecanic“ [5], se bazează pe ideea absurdă că activitatea actorului e un proces automat, pe care îl poţi descompune în fragmente separate, nelegate

între ele; ea se bazează pe negarea absolută a actorului ca personalitate vie unitară, făcînd din el un manechin lipsit de orice înțelegere lăuntrică a muncii sale. Și asta, firește, face imposibilă, pe scenă sau pe ecran, orice creație de figuri unitare vii și realiste.

Astfel noi susținem cu fermitate teza noastră principială cu privire la munca actorului, atît în teatru, cît și în cinematograf. *Străduința de a obține un caracter unitar, autentic, organic al personajului creat, iată esența tehnicii actoricești.*

Condițiile tehnice, în teatru ca și pe ecran, aduc muncii actorului obligații care, firește, tulbură caracterul unitar și continuitatea lui în rol.

Fragmentarea, divizarea spectacolului în acte, în scene și tablouri, sau fragmentarea, divizarea încă și mai mare a muncii actorului în timpul filmării, creează o serie întreagă de obstacole. Intregul colectiv de creație (actorul și regizorul în teatru; actorul, regizorul și operatorul în cinematograf) trebuie să facă astfel ca unitatea organică a personajului ce urmează a fi creat să biruie aceste obstacole.

Inevitabila intermitență a jocului actoricesc intră în contradicție cu nevoia lui de a-și păstra continuitatea și suflul unitar în cursul acestui joc. Aceasta este egal valabil atît în teatru, cît și în film. Actorul joacă în fragmente. Intre două ieșiri de pe scenă sau platou, sau între diferite spectacole, el personal continuă să existe, dar ca personaj a încetat de a mai acționa.

Această contradicție, între discontinuitatea mecanică dictată de condițiile teatrului și nevoia actorului de a-și trăi continuu personajul, este înlăturată de anumiți actori mediocri și teoreticieni inconsistenți, care susțin că e suficient a învăța pur și simplu pe dinafară cuvintele și mișcările rolului.

În această concepție, a actorului privit ca un robot care repetă automat mișcări socotite ca ceva pur exterior, în această concepție monstruoasă, discontinuitatea dintre diferitele fragmente ale jocului e privită ca un gol inerent, un gol care nu cere a fi umplut cu o țesătură vie, cu un material de legătură, un gol care nu jenează filmarea și nici chiar spectacolul, precum de asemenea nu jenează cu nimic munca prealabilă de creație a rolului.

Această teorie nesănătoasă a găsit în studiourile cinematografice un puternic răsunet. În munca reală, *după această părere, intermitența jocului actorului trebuie să fie privită ca o dificultate care urmează a fi biruită prin simpla ei desființare.* Trebuie să spunem că fragmentarea jocului actorului în cursul spectacolului are loc într-o măsură mult mai mică în teatru decît în cinematograf. Condițiile muncii pe scenă oferă actorului posibilitatea unei existențe mai îndelungate în personaj. În același timp, felul în care actorul de teatru își studiază personajul permite ca artistul să urmărească prin toate mijloacele crearea unor condiții care să înlesnească legarea fragmentelor de rol într-un tot unitar, în însăși ființa actorului. La aceasta contribuie, în teatru, în primul rînd munca de repetiții. In cursul repetițiilor, artistul nu se lasă legat de condițiile rigide ale textului piesei. Actorii din școala lui Stanislavski interpretează la repetiții nu numai fragmente ale rolului, ci și fragmente de scene, care de fapt nu există în piesă, dar care sînt necesare actorului ca să intre pe deplin în rol.

Intreaga muncă la repetițiile de acest gen special permite actorului să se simtă la largul lui în orice aspect al personajului, să se poată mișca degajat și fără greș. *De fapt, munca aceasta leagă diferitele fragmente ale jocului său într-o senzație continuă, într-o imagine unică a omului viu.*

Sensul adînc al unor astfel de repetiţii constă în aceea că transformă, la un moment dat, ideile abstracte şi orientarea generală găsite de actor pentru tratarea personajului, în acţiuni şi gesturi concret săvîrşite.

Dacă în munca lui de creaţie actorul ar rămîne, chiar numai o clipă, un gînditor, el ar înceta de a mai fi actor. Dacă actorul ar hotărî că omul pe care-l realizează el în piesă ar putea, între primul şi al doilea act, ucide pe cutare alt om, el nu trebuie să se mărginească a privi acest asasinat posibil ca o noţiune abstractă pe care s-o includă ca atare în jocul său din actul al doilea. Mai trebuie, neapărat, ca actorul să ştie juca efectiv acest asasinat posibil, inexistent în piesă. Trebuie să simtă în fiinţa lui nu numai ideea acestui act, dar şi actul însuşi, posibilitatea lui şi reală, şi concretă.

Repetiţiile de acest gen, prin care personajul, conceput obiectiv, în toată complexitatea lui, este legat efectiv cu personalitatea actorului, cu întreg avutul său psihic (caracter, cultură), pot fi denumite procesul de *însuşire* a rolului.

Într-una din notele sale, Stanislavski face o distincţie între arta retrăirii şi arta reprezentării, subînţelegînd prin aceste două noţiuni că există două tipuri de actori, unul, pornind de la îndemnuri lăuntrice, celălalt — de la forme exterioare teatralizate.

Stanislavski spune: „Prin metoda «retrăirii» actorul caută să simtă de fiecare dată rolul, la fiecare spectacol, iar prin metoda «reprezentării» el caută să trăiască rolul acasă, şi doar o singură dată, pentru ca, după ce l-a cunoscut, să-i dea forma care să-i exprime esenţa spirituală. Actorul meşteşugar, uitînd «retrăirea», caută să elaboreze pentru exprimarea sentimentelor şi pentru interpretarea scenică, o dată pentru totdeauna, forme gata făcute, aplicabile la orice rol şi orice curente de artă. Cu alte cuvinte, atît în arta «retrăirii», cît şi în aceea a

«reprezentării» procesul de încarnare în rol există. Pentru meşteşugari acest proces nu e necesar şi nu se poate produce decît întîmplător." *

Aci, în fond, ar trebui să ne decidem a înlocui cuvîntul „retrăire" cu acela de „însuşire", pentru că tocmai acest proces de profundă legătură lăuntrică dintre ceea ce e subiectiv, individual, aparţinînd actorului, şi ceea ce e obiectiv, necesar, aparţinînd piesei şi părerii actorului despre piesă, această legătură se concretizează tocmai prin procesul unei munci juste în legătură cu personajul. Această legătură trebuie să existe neapărat la un adevărat actor, şi ea lipseşte la un „meşteşugar", cum numeşte Stanislavski acest gen de lucrători de pe tărîmul teatrului, pe care cu bună dreptate îi alungă din artă.

Putem fi sau nu de acord cu necesitatea de a trăi rolul în sensul complex şi amănunţit pe care îl dau acestui cuvînt actorii din şcoala MHAT. În ambele cazuri însă este necesară legătura organică dintre personalitatea actorului şi fiecare moment din viaţa personajului pe care-l interpretează.

Această legătură constituie cea dintîi condiţie a caracterului realist al personajului. Firește, tot ce priveşte coerenţa şi unitatea organică a rolului trebuie să privească şi coerenţa, unitatea organică a întregului spectacol. De aceea, ideile fundamentale ale lui Stanislavski cu privire la găsirea aşazisei acţiuni conducătoare constituie de asemenea un element esenţial al muncii de studiere a rolului de către actor.

Prezintă interes faptul că încarnarea în personaj conceput obiectiv constituie o condiţie indispensabilă în toate artele, şi nu numai în teatru sau cinematograf. Cred că această senzaţie concretă, a

---

* K. S. Stanislavski, *Meşteşugul*, revista *Teatr*, Moscova, 1938, nr. 1, pag. 86.

legăturii personale cu personajul creat, este un proces firesc şi necesar al creaţiei în toate artele.

Ştim din interesantele mărturii ale scriitorilor despre munca lor cum obişnuiesc ei să bolborosească într-una vorbele spuse de personajele din operele lor cu scopul de a găsi, prin senzaţia concretă şi personală, intonaţiile, cuvintele, frazele potrivite.

Se ştie că Gogol spunea că toţi eroii din *Suflete moarte* reprezintă de fapt aspectele întunecoase ale naturii lui individuale, pe care el ar fi vrut să le nimicească în fiinţa sa.

Prin sistemul şi metoda repetiţiilor, teatrul îl ajută în toate chipurile pe actor în lupta acestuia pentru o însuşire integrală şi profundă a rolului.

### INTERMITENŢA MUNCII ACTORULUI IN CINEMATOGRAFIE

Tot ce am spus despre necesitatea şi sensul muncii în legătură cu caracterul unitar al personajului în teatru priveşte, firește, în întregime şi sarcinile principale ale artei actorului de cinematograf. Se poate spune că problema caracterului realist, prin urmare şi unitar, al personajului este pentru actorul de cinema, în comparaţie cu cel de teatru, şi mai acută, şi mai arzătoare. Dacă în teatru sînt posibile spectacole construite pe o hipertrofie a convenţionalismului teatral, spectacole cu caracter estetic abstract, foarte îndepărtate de oglindirea veridică a realităţii, în schimb cinematograful trebuie considerat ca o artă care dă *posibilităţile cele mai mari* de redare realistă.

Trebuie să subliniez mereu cuvîntul „posibilitate", ca să-l fac atent pe cititor că sarcina noastră nu este afirmarea cinematografului ca un complex static de procedee, consfinţite pentru toată lumea o dată pentru totdeauna. Firește, sînt şi în cinematograf posibile montările convenţionale, abstractizate

față de înfățișarea directă a realității; firește, și în cinematograf putem duce generalizarea pînă la orice limite, chiar pînă la înfățișarea unor combinații de alb și negru, de gen suprematist[6]. Dar tot această artă cinematografică prezintă și posibilitățile cele mai uriașe de cuprindere maximă a realității vii prin prezentare directă.

Gradul de generalizare ține de simțul măsurii, calitate a marilor maeștri ai artei actoricești, simț pe care și spectatorul îl sezisează cînd reacționează la o operă de artă fie printr-o adevărată emoție — ceea ce pentru o operă de artă este cea mai înaltă apreciere — fie prin răceală și refuz.

Vorbind despre posibilități, caut să precizez tendința de dezvoltare a acestui gen de artă, tendință la care trebuie de fapt să lucreze maeștrii în procesul perfecționării lor personale.

In cinematograf ca și în teatru, noi ținem seama în primul rînd de problema intermitenței muncii actorului, intermitență ce vine în contradicție cu necesitatea unei continue integrări creatoare în rol, cu necesitatea însușirii psihologiei personajului interpretat.

Datorită condițiilor specifice ale cinematografului, despre care voi vorbi mai jos, această problemă capătă aci un caracter și mai accentuat decît în teatru. Dacă analizăm materialul pe care-l cuprind mărturiile venite de la diferiți actori de teatru despre munca lor întîmplătoare în cinematograf, vom găsi o mulțime de atacuri, proteste, uneori chiar și violențe de limbaj împotriva acestei faimoase discontinuități excesive în jocul actorului de cinematograf.

Actorii afirmă că sînt într-o foarte mare măsură nevoiți să-și imagineze abstract personajul interpretat, limitîndu-se să citească superficial scenariul, sau să se pună pur și simplu la dispoziția regizorului și asistentului, care îi tratează ca pe

niște robi fără voință, îi apostrofează, le poruncesc și-i silesc să execute o muncă mecanică și neînțeleasă. Actorii susțin că în cursul filmării pierd orice posibilitate de a simți unitatea personajului, de a simți că-s oameni vii. Căci ei trebuie să joace azi sfîrșitul rolului, mîine — începutul, poimîine — mijlocul. Fragmentele se încurcă. Apoi, fragmentele sînt așa de scurte! Uneori se filmează o privire care se referă la ceea ce actorul va face peste o lună, cînd se va filma mișcarea mîinii corespunzătoare acestei priviri. Imaginea creată de actor, divizată în părți foarte mici, se adună abia mai tîrziu într-un tot. Chiar și această adunare într-un tot nu o face el, ci regizorul, care de cele mai multe ori nu-i permite nici un fel de observații asupra acestei munci, nici chiar cele cu caracter pur informativ. Acesta este, în linii generale, conținutul protestelor actorului de teatru care lucrează în cinematografie.

Oare cinematograful, din pricina particularităților sale tehnice, dictează într-adevăr atît de implacabil imposibilitatea pentru actor de a simți concret ansamblul rolului său? Este oare inevitabil ca actorul să fie silit a munci în condiții atît de vitrege pentru el ca artist? Firește că nu. Trebuie să recunoaștem că sistemul muncii cu actorii, practicat pînă astăzi de numeroși regizori, este nu numai imperfect, dar și categoric nejust. Să ne silim și aici, ca și în teatru (am mai amintit că și în teatru avem discontinuitate în jocul actorului, firește într-o măsură mult mai mică), să găsim căile pentru a crea actorului condiții de lucru care să-i permită să desfășoare munca necesară pentru stăpînirea rolului.

Trebuie neapărat să declarăm că nu vom scăpa de fragmentarea jocului actorului în procesul filmării, ba chiar că nici nu trebuie să scăpăm, dacă înțelegem just esența direcției de dezvoltare posibilă și necesară a cinematografului. Trebuie doar

să găsim procedeele tehnice prin care actorul să poată lupta împotriva discontinuității jocului său în cursul filmării, creînd astfel și păstrînd în ființa sa senzația integrală a ansamblului de-a lungul momentelor diferite ale interpretării, din care să facă o imagine unică, și contopită organic cu dînsul. Teatrul ajută pe actor, dezvoltînd și aprofundînd metodica repetițiilor. În cinematograf trebuie, probabil, să ne grăbim a păși pe același drum.

Vreau mai întîi să-mi dau seama de unde provine, în cinematografie, acel sistem monstruos de muncă cu actorul despre care am vorbit mai sus. Afirmația că fragmentarea jocului actorului în secvențe de montaj este necesară provine dintr-o concepție tehnologică îngustă a regizorului asupra procedeelor pe care el le folosea de obicei în vechile filme. Din primul moment al apariției cinematografului, regizorii au fost cei ce s-au ocupat de el mai serios și mai adînc și l-au privit ca o artă. Nu-i deci de mirare ca primele noastre opere cinematografice mai însemnate să se fi dezvoltat sub semnul unei pronunțate orientări în direcția aspectului lor regizoral.

Regizorii căutau și găseau într-adevăr, în cinematograf, posibilități specifice care permiteau ca tocmai prin ele și numai prin ele să impresioneze foarte puternic pe spectator, uneori mai puternic decît în orice altă artă.

Ei au găsit un mod special de compunere a imaginilor vizuale, apoi, în parte, și a celor sonore, compunere care în cinematograf a fost numită montaj. Compoziția ritmică a fragmentelor, necesară oricărei arte, a dobîndit în cinematograf o însemnătate specială. Căci ea se alia cu posibilitatea — inexistentă în vreo altă artă (cu excepția întrucîtva a literaturii) — de a cuprinde întreaga bogăție a lumii reale.

Aparatul de filmat şi microfonul, considerate ca observatori care se mişcă ideal în spaţiu şi în timp, au dat primelor filme un caracter epic, care însă, în mod firesc, îl abătea pentru moment pe regizor şi pe scenaristul lui de la înţelegerea justă a importanţei individului, a omului viu, a complexităţilor şi adîncimilor personalităţii. Putinţa de a deplasa aparatul de filmat în nenumărate şi diferite puncte din spaţiu, legate apoi împreună prin montaj, posibilitatea de a elimina din film o acţiune, după un anumit interval de timp, comprimînd sau dilatînd oarecum însuşi timpul — aceste posibilităţi au consacrat cinematograful ca artă înaintată, capabilă de cea mai amplă cuprindere în cunoaşterea lumii reale. Dar, ajuns la o anumită fază de dezvoltare a acestor procedee, regizorul a avut ideea că poate folosi pe omul viu, pe actor, ca un simplu component al filmului, un component ca oricare altul, un material avînd aceeaşi valoare ca toate celelalte, urmînd, ca şi ele, a fi supus doar compoziţiei de montaj la sfîrşitul muncii de creaţie.

Actorul, ca să spunem aşa, era confundat, fiert în aceeaşi oală cu un copac, cu un aeroplan, cu un automobil. În căutarea procedeelor de construcţie a spectacolului cinematografic, regizorul n-a înţeles că pentru un film de artă omul viu nu trebuie să fie desfiinţat sau păstrat doar ca element în procesul filmării, ci trebuie scos în evidenţă; după aceea n-a înţeles că dacă această punere în valoare a omului nu este realistă, adică vie şi integrală, atunci, pînă la urmă, omul va fi prezentat în film mai rău decît aeroplanul sau automobilul. Şi, trebuie s-o mărturisim, chiar aşa s-a şi întîmplat în filmele unora dintre regizori. Actorul a fost folosit ca o maşinărie, ca un automat, pe baza unor mici teorii întîmplătoare, luînd tehnica montajului, tehnica alternării de fragmente lungi şi scurte, şi aplicînd-o mecanic la tehnica muncii cu actorul. Toate aceste enunţări de principii nici nu pot fi numite

teorii, deoarece ele nu erau decît încercări de a justifica empirismul şi experimentările, mai ales cele privitoare la problemele generale de compoziţie.

Desfăşurarea ideii era aproximativ aceasta. Pe ecran avem prim-planuri şi planuri generale la care actorul trebuie să ştie să-şi adapteze just comportarea. Pe ecran avem, fără îndoială, acţiunea reciprocă a două fragmente vecine, primul din aceste fragmente putînd fi un fragment de joc actoricesc, iar al doilea — orice alt fenomen de care are nevoie regizorul sau scenaristul şi care se poate petrece în orice punct din spaţiu, poate foarte departe de actor. Prin urmare, actorului i se cere să joace într-un fragment scurt, dar nu cunoaşte nici fragmentul antecedent, nici cel următor, adică, în fond, nici începutul, nici sfîrşitul, nimic din ceea ce, în intenţia artistică a regizorului sau a scenaristului, era menit să-l inspire pe actor în procesul interpretării.

În proiecţia de pe ecran putem să deplasăm pe actor cu o repeziciune fulgerătoare în timp şi spaţiu, de la un punct la un altul oricît de îndepărtat. Dar în operaţia efectivă a filmării noi nu putem face asta direct. Prin urmare, actorul trebuie să ştie să interpreteze fragmente izolate, despărţite prin orice interval de timp, legătura dintre ele încredinţînd-o în întregime regizorului, singurul care îşi reprezintă viitorul film sub aspectul lui de montaj.

Iată, schematic şi în ansamblu, ceea ce se cere de la tehnica unui actor în această concepţie mecanică din care lipseşte înţelegerea unui fapt esenţial, anume că tehnica actorului şi creaţia sa consistă în fond din găsirea unor procedee de luptă, care să-l facă pe actor să simtă ţesătura vie a fiinţei personajului. Cînd o asemenea senzaţie există, orice acţiune, oricît ar fi de ruptă faţă de celelalte acţiuni, va fi totuşi legată de ele prin intermediul personalităţii proprii a actorului. În această luptă a sa, actorul nu a primit în trecut nici un fel de

ajutor. De aceea, tehnica jocului său pe ecran se găseşte azi de fapt la un nivel scăzut.

Trebuie să subliniez din nou că, vorbind despre tehnica actorului şi caracterul unitar al personajului, nu neg şi nu contest cîtuşi de puţin faptul că procesul filmării reclamă imperativ segmentarea în fragmente scurte şi separate. De unde tendinţa de a-l ajuta pe actor, făcîndu-l să lucreze cît mai mult în planuri generale şi fragmente lungi, tendinţă care înseamnă de fapt a merge pe linia celei mai mici rezistenţe, strecurînd în cinematograf esenţa şi tehnica teatrului. Inseamnă a ignora posibilităţile uriaşe ale cinematografiei, posibilităţi care o situează pe locul ei cu totul deosebit printre celelalte arte. Căci, după cum am mai spus, această situaţie aparte este direct legată de scurtimea şi, prin urmare, de numărul mare al fragmentelor din care se alcătuieşte un film. Drumul pe această linie nu este închis pentru nimeni. Filmul *Furtuna*[7], deşi nu corespunde întrutotul principiilor înaintate ale artei cinematografice, are totuşi o mare şi neîndoielnică însemnătate culturală, deoarece el, aproape pentru întîia oară, dădea actorului posibilitatea de a se simţi un om viu în procesul interpretării.

Firește, însă, nu pe această linie a reducerii spectacolului cinematografic printr-o limitare scenică a timpului şi locului trebuie să păşească cinematograful, ci luptînd pe linia generală a bogatelor sale posibilităţi, drum care, desigur, nu va fi lipsit de piedici, ci, dimpotrivă, în virtutea unei legităţi naturale, le va conţine în număr foarte mare.

## PREMISELE TEORETICE ALE INTERMITENŢEI

Sarcina teatrului, ca şi a oricărei arte, este, o repet, cunoaşterea colectivă a realităţii şi modificarea acesteia prin oglindirea ei într-o operă. In arsenalul procedeelor de care dispune teatrul pentru reali-

zarea acestor ţeluri, dialogul actoricesc ocupă locul principal, un loc unic. Sarcina artei teatrale de a cuprinde cît mai larg realitatea nu se poate concepe în esenţă decît prin actor, printr-un om, prin mişcările, cuvîntul acestuia, prin legătura lui cu alţi oameni în cadrul dialogului.

Ce-i drept, la acţiunea din teatru în afară de om mai găsim şi forma materială a spectacolului, a cărei sarcină este uneori de a prezenta spectatorului direct, imediat, o realitate de dincolo de actor. Totuşi, esenţa teatrului, principiul său fundamental, rămîne omul, omul care vorbeşte, adică actorul legat de alţi actori într-o acţiune unitară. El desfăşoară conţinutul spectacolului.

Prezentarea realităţii care se află în afara actorului este, în bună parte, limitată de tehnica scenei. Sînt cazuri cînd în teatru se atribuie un mare rol formei materiale. Dar dacă teatrul se dezvoltă în această direcţie, el îşi va epuiza repede posibilităţile. De aceea, prezentarea amplă, multilaterală, a fenomenelor ce înconjoară în orice moment activitatea omului nu-i posibilă decît prin introducerea în text a descrierii lor, deci iarăşi prin intermediul cuvîntului omenesc pe scenă, adică prin actor.

Prezentarea directă a unui eveniment legat în mod organic de acţiune, dar rupt de ea în spaţiu sau în timp poate fi înlocuită în piesă prin povestirea lui. In această privinţă, introducerea frecventă de crainici, de „conferenţiari", în mijlocul spectacolului constituie procedee teatrale caracteristice.

Lumea realităţii, pe care o acumulează autorul în actul creator al cunoaşterii sale, poate pătrunde pe scena teatrului mai cu seamă prin actor, prin cuvîntul lui, prin gestul, mişcarea, comportarea acestuia. Avem aci o caracteristică a teatrului.

Cu cinematograful lucrurile stau altfel. Aci se poate arăta direct ceea ce în teatru nu se poate decît povesti. Baza lui tehnică specifică, despre

care am mai vorbit, îi dă o admirabilă posibilitate de a înfăţişa direct, de a transmite nemijlocit spectatorului orice fenomen din realitate.

S-ar putea obiecta că această prezentare nemijlocită nu-i obligatorie şi nici măcar necesară. În procesul de generalizare, care caracterizează neapărat creaţia de artă şi în genere orice act creator, artistul poate să renunţe la prezentarea directă a unor fenomene particulare, împrăştiate în timp şi spaţiu, şi să le concentreze într-un tot generalizator, pe care voinţa sa îl poate aşeza într-un singur loc, aflat oriunde. Asupra necesităţii generalizării în procesul creator nu putem să nu fim de acord. Dar o dezvoltare a acestui principiu pînă la o adaptare idealistă la vechile şi comodele formule, cu renunţarea de a folosi procedee noi, inexistente pînă atunci, o asemenea concepţie trebuie, după părerea mea, s-o socotim greşită şi în fond reacţionară.

Am avut prilejul să vorbesc cu un dramaturg care a recunoscut cinstit că, intenţionînd să scrie o piesă cu subiect luat din aviaţie, şi-a dat limpede seama că acest material şi-ar găsi o formă mai clară, mai vie şi mai expresivă într-un film.

Acest exemplu concret dovedeşte clar că un fenomen important din realitatea noastră, ca dezvoltarea mondială a aviaţiei, fenomen care determină schimbări şi evoluţii în însăşi psihologia oamenilor, nu poate fi cuprins în toată amploarea lui şi transmis integral spectatorului decît graţie unei arte care să permită o desfăşurare largă şi o prezentare directă a faptelor, a unor fapte ce se petrec în spaţii inaccesibile scenei de teatru.

In teatru, actorul va povesti despre zbor, în literatură, scriitorul va adăuga la această povestire descrierea a ceea ce se petrece afară, dincolo de emoţiile omului care zboară, dar numai cinematograful va îmbina pentru spectator într-o senzaţie

directă şi completa ceea ce actorul povesteşte şi scriitorul descrie.

Nu mai trebuie să spunem că prezentarea directă se distinge întotdeauna printr-o mai mare putere de impresionare. Nu în zadar spectacolul de teatru a stat, prin puterea înrîuririi sale asupra spectatorului, în fruntea tuturor celorlalte arte. Dacă însă ţinem seama de faptul că prin cinematograf putem introduce pe linia influenţei directe un material infinit mai vast decît prin teatru, devine clar pentru noi că, prin bogăţia posibilităţilor sale, cinematograful se aseamănă cu literatura, devenind prin aceasta o artă excepţională prin forţa lui potenţială de impresionare.

Cinematograful oglindeşte în felul său complexitatea dialectică a fenomenelor în redarea lor directă şi integrală. In acest act există un moment profund, care atrage irezistibil chiar pe spectator în procesul de creaţie. Prezentarea directă a materialului în cinematograf, fără a suprima elementul generalizării indispensabil compoziţiei, face în acelaşi timp pe spectator să gîndească activ în chiar cursul rulării filmului.

E remarcabil că Lenin, cu acea mare simplitate care l-a caracterizat şi cu înţelegerea lui clară, imediată, a scris într-o notă întîmplătoare, cu caracter tehnic, că cinematograful se defineşte mai cu seamă ca un mijloc puternic de a cuprinde cît mai amplu realitatea, în sensul de a o cunoaşte şi de a o reda astfel maselor de multe milioane.

Mă refer la cunoscutul program pentru cinematografie[8] în care Lenin sublinia importanţa admirabilei însuşiri a filmului de a face cunoscută oamenilor vasta lume, de a familiariza masele largi de ţărani şi muncitori cu aspecte din celelalte ţări etc.

Cinematograful nostru s-a dezvoltat şi se dezvoltă în mare măsură în direcţia înzestrării filmului cu o bogăţie cît mai mare de prezentare directă

a fenomenelor în diversitatea lor, uneori chiar în dauna elementelor de generalizare.

Mi se pare că faptul nu poate fi explicat pur şi simplu prin gusturile individuale ale maeştrilor. Mi se pare că aci trebuie să ţinem judicios seama că epoca noastră, realitatea noastră vie, progresează atît de multiform, încît o întîlnim la tot pasul, şi o transmitem spectatorului fără să reuşim totdeauna a-i contopi întreaga complexitate în numărul mic al unor generalizări.

Ştim prea bine cîte dogme au fost măturate şi desfiinţate în timpul revoluţiei. Lupta, care continuă încă, împotriva dogmatismului şi a rămăşiţelor mentalităţii capitaliste se exprimă adesea în faptul că adevăratul artist dă, în locul unei formule, conţinutul ei trăit. Artistul apelează oarecum chiar la spectator, care trebuie să înţeleagă, să înţeleagă într-o formă generalizată, complexitatea care i se înfăţişează.

Aş vrea să dau o pildă în legătură indirectă cu problema pe care o analizăm. Lev Tolstoi, care a creat minunata operă *Război şi pace,* extraordinară prin forţa de viaţă, prin infinita bogăţie de material concret, a scris spre bătrîneţe *Învierea.* Aci, pagini după pagini, capitole după capitole conţin generalizări, raţionamente, concluzii; oamenii se mişcă mai puţin, acţionează mai puţin; puţini sînt oamenii şi puţine-s şi locurile de desfăşurare a acţiunii.

Iar la sfîrşitul vieţii, acelaşi Tolstoi a scris tratate filozofice fără viaţă şi fără oameni vii.

Ceea ce am spus acum despre Tolstoi nu înseamnă, firește, o apreciere a creaţiei sale. Voiam numai să relev că perceperea tinerească a realităţii permite crearea, într-o mare tensiune, a unor opere de artă unitare şi de o mare semnificaţie generalizatoare, fără ca prin aceasta să se renunţe la înfă-

ţişarea directă şi amplă a unui mare număr de momente diferite.

Apariţia generalizărilor care se transformă în dogme este, firește, o cale de evoluţie; dar la un moment dat, ea se transformă neîndoielnic în îmbătrînire, îndepărtează de la arta emoţionantă şi orientează către propovăduirea seacă şi rece.

Iată de ce reflectînd asupra căilor cinematografului nu pot să nu compar posibilităţile sale cu ceea ce a creat talentul extraordinar al autorului operei *Război şi pace* şi nu pot să nu mă tem reprezentîndu-mi acelaşi talent care apoi a îngheţat şi împietrit într-un dogmatism idealist.

Nu trebuie să ne speriem de abundenţa materialului din filmele noastre. Am avut deseori prilejul să mă întîlnesc cu apărătorii înverşunaţi ai celebrului film *Opinia publică*[9], al lui Chaplin. Acest film este într-adevăr un model de înaltă măiestrie regizorală şi actoricească, dar e de reţinut că apărătorii lui nu numai că-l apreciază ca un model de măiestrie, dar doresc să ridice procedeele prin care a fost realizat la rangul de model, la rangul de reguli care definesc esenţa artei cinematografice. Filmul se desfăşoară pe un plan profund intim. Acţiunea, în cea mai mare parte, nu depăşeşte limitele a două-trei odăi. Singurul peisaj din film reprezintă o mică porţiune de drum, pe care personajele se întîlnesc pentru ultima oară şi pleacă apoi în direcţii diferite.

Atenţia încordată a autorului-regizor se concentrează asupra amănuntelor celor mai subtile ale micii drame, petrecută în cerc intim, între patrucinci persoane. Toate acestea sînt bune şi, s-ar părea, perfect posibile, perfect acceptabile. Filmul *Furtuna* se aseamănă foarte mult, prin tratarea lui cinematografică, cu filmul lui Chaplin. Mie însă un asemenea gen de muncă mi se pare nu numai inacceptabil pentru mulţi dintre artiştii noştri sovie-

tici, dar şi capabil să îndepărteze în general cinematograful de la posibilităţile lui specifice, puternice, excepţionale.

...Chaplin, care trăieşte într-un mediu burghez, izolează uşor micul univers al celor patru oameni de tot „restul", fiindcă acest „rest", atît pentru el cît şi pentru spectatorul pe care îl are în vedere, este o lume cu idei definitiv formate, neschimbate şi lipsite de interes. Noţiunile şi normele admise în genere constituie pentru spectatorul burghez zidul cu care el s-a împrejmuit pentru a se apăra de primejdia societăţii noi în dezvoltare, iar misiunea artistului este de a păstra nezdruncinat acest zid. Legătura cu bogăţia nesfîrşită a lumii exterioare îl înspăimîntă desigur pe artistul burghez. Pe cînd pentru spectatorul şi artistul nostru lucrurile stau firește cu totul altfel.

Este neîndoielnică legătura organică între viaţa încordată, complexă a epocii noastre şi forma pe care trebuie să o capete operele cinematografice. Năzuinţa de a cuprinde cît mai mult realitatea, de a folosi posibilităţile prezentării ei directe pe ecran, ne readuce inevitabil la particularitatea specifică artei cinematografice: montajul de fragmente scurte.

Trebuie să amintim şi de o altă posibilitate specifică cinematografului, care duce de asemenea la o inevitabilă fragmentare mecanică a jocului actoricesc în procesul filmării.

Să ne imaginăm un actor ţinînd o cuvîntare patetică în faţa unui vast auditoriu. Mulţimea care ascultă reacţionează la cuvintele oratorului. Aplaudă, întrerupe prin strigăte. Dacă vrem să arătăm mulţimea nu ca o masă informă de mii de capete, ci ca o unitate variată, dacă înţelegem că masa capătă semnificaţie adevărată şi conţinut real numai atunci cînd putem distinge în ea diferite categorii, iar în fiecare grupă anumiţi indivizi; dacă

vom înțelege asta, va trebui neapărat să deplasăm necontenit aparatul din loc în loc, va trebui ca în cursul cuvîntării să trecem cînd la plan general, prinzînd în obiectiv laolaltă pe orator și pe cei ce ascultă, cînd la prim-plan, pătrunzînd în mijlocul mulțimii, desprinzînd cîțiva oameni, sau chiar unul singur care gesticulează sau strigă. Va trebui neapărat să împărțim cuvîntarea oratorului în fragmente, pentru a le retopi apoi prin montaj, împreunîndu-le cu diferitele fragmente de ascultători care reacționează la cuvîntare. În felul acesta vom obține un tot, o unitate în varietatea de particularități.

S-ar putea obiecta că pentru un astfel de montaj nu este de loc obligatoriu să filmăm întreaga cuvîntare a oratorului în fragmente separate. E suficient să filmăm totul în întregime și numai ulterior, de data aceasta pe masă, să tăiem mecanic întregul în părți și să intercalăm între aceste părți fragmentele cu ascultătorii de care avem nevoie. Dar regizorii de cinema, care caută să folosească rațional posibilitățile oferite de tehnica cinematografică, procedează altfel. Ei nu se mărginesc a reda numai cuvintele oratorului. Se știe ce importanță uriașă au, cînd vrem să dăm imaginea completă a unui om în acțiune, gestul lui, mimica lui, toate mișcările legate de cuvînt. Aceste mișcări, uneori foarte subtile, foarte complexe, au un rol tot așa de mare ca intonația glasului.

Cîteodată semnificația deplină a cuvîntului sau frazei rostite se concentrează în mișcarea mîinii. Alteori, ochii închiși dau un sens patetic neașteptat cutărui cuvînt, cutărei fraze. Numai cinematograful, grație aparatului său mobil, poate dirija atenția emoționată a spectatorului, făcîndu-l pe actor, la fiecare moment al jocului său, să se întoarcă oarecum spre spectator, pentru a-i arăta expresia lui cea mai reliefată, cea mai elocventă.

Acest mijloc de a transmite spectatorului jocul actorului reclamă imperios fracționarea procesului unic al cuvîntării în fragmente filmate separat.

Intr-un anumit moment al discursului vedem fața oratorului cu ochii închiși. In alt moment, îl vedem pe orator în plină încordare, cu mîinile ridicate. Intr-un al treilea moment prindem privirea lui îndreptată direct spre spectator. Mișcarea nervoasă a mîinilor ascunse la spate poate de asemenea da plastica vie, pregnantă, caracteristică vorbitorului.

Nu putem obține un asemenea material decît filmînd separat fragmente din cuvîntare, schimbînd neîncetat poziția aparatului și a microfonului.

Filmînd simultan cu mai multe aparate așezate în diferite puncte, nu vom obține pe ecran o tratare de montaj cu adevărat trăită și reliefată, căci, de pildă, aparatul care ia prim- planul va stînjeni cu siguranță filmarea simultană a planului general. Divizarea, fragmentarea filmării este aci inevitabilă.

Problema nu se poate pune decît în felul următor: să sacrificăm oare bogatele posibilități ale cinematografului de a supune jocul actorului unei tratări de montaj aprofundată și convingătoare, să sacrificăm aceasta în favoarea nevoii, desigur firești, a actorului de a se integra complet și continuu, de a-și prelungi cît mai mult timpul de transpunere în personaj? Să renunțăm la amintitele posibilități, sau să căutăm căile care ar permite ca ele să fie păstrate și folosite la maximum?

Dificultatea soluției este de fapt însăși dificultatea principală a problemei actorului de cinema, iar metodele de a o învinge determină conținutul însuși al tehnicii actorului de film.

Dificultatea aceasta, după cum am mai spus, există desigur și în teatru. Pauza dintre ieșirile din scenă ale actorului nu se deosebește, în ce privește

natura ei, de pauza dintre două fraze de cinematograf.

Întregul text al unei piese de teatru poate, în definitiv, să fie spus într-o singură cuvîntare coerentă, unitară, pe care ar declama-o un actor fără a părăsi nici un moment estrada. Dar teatrul transformă textul piesei în acțiune, introducînd nenumărate personaje, înfățișînd faptele și evenimentele, și nu povestindu-le. Desfășurarea piesei se fragmentează în acte, și astfel lungi porțiuni de timp, presupuse a se fi scurs între acte, sînt eliminate.

Actorul ar putea rămîne pe scenă în cursul întregului act, fără a se desprinde nici măcar pentru o clipă din desfășurarea acțiunii. Dar tehnica teatrală îl duce în culise, căci bogăția realistă a acțiunii reclamă introducerea de noi și noi personaje, care nu numai că fac pe primul actor să treacă pe planul al doilea, dar uneori îl elimină chiar în întregime din sfera atenției spectatorului. In acest interval, actorul eliminat va trebui să stea în culise, așteptînd momentul cînd ansamblul în desfășurare al piesei îl va atrage din nou în orbita lui.

Repet că acest proces de viață discontinuă a actorului de scenă nu se deosebește prin natura sa de jocul discontinuu al actorului de film.

Dar contradicția pe care am găsit-o în sufletul actorului, ce ar vrea ca în cursul interpretării sale să rămînă întreg, să nu se despartă de vasta desfășurare epică a unei opere realiste, această contradicție în problema transpunerii există nu numai în cinematograf și teatru, dar în general în toate artele.

Repet că problema lichidării acestei contradicții depinde de o justă înțelegere a sensului tehnicii actoricești. Prin ea se va ajunge la găsirea metodelor corespunzătoare.

Care sînt metodele principale ale tehnicii actoricești? Am mai spus că teatrul poate veni în ajutorul actorului în lupta acestuia pentru caracterul unitar și organic al personajului, elaborînd cu minuțiozitate metodica repetițiilor.

Aci, la repetiții, unde prin voința actorului și regizorului pot fi înlăturate pentru un timp condițiile rigide ale compoziției piesei, aci se desfășoară tocmai acea muncă unitară, fără discontinuități, care permite actorului să lege, în toate felurile și direcțiile posibile și necesare, personalitatea lui vie de personajul pe care îl interpretează.

La repetiții, actorul nu este stînjenit nici de timp, nici de întreruperi care țin de compoziția piesei. Aci, el poate întruni diferitele fragmente separate ale rolului într-un tot, ceea ce-i permite să se integreze concret în rol, să se verifice grație unor fragmente de joc adăugate, fragmente care nici n-au existat în piesă, dar care trebuie, firește, să fi fost compuse în spiritul personajului.

Intr-un cuvînt, la repetiții el poate îndeplini, de la început, întreaga muncă ce i-ar fi permis ulterior să simtă fiecare fragment în funcție de ansamblu. Fiecare fragment separat al rolului, oricît de mecanic ar fi el rupt de continuitatea întregului spectacol, va fi simțit de actor ca ceva al său, care-i aparține, ceva cuprins dacă nu în continuitatea fizică a prezenței lui pe scenă, cel puțin în continuitatea lăuntrică a simțirii sale și a înțelegerii integrale a rolului.

Ce face însă cinematografia noastră cu privire la acest indispensabil ajutor tehnic dat actorului în complexa lui muncă de creație? Trebuie să spunem că acest ajutor, chiar dacă avea loc cîteodată în munca colectivelor de filmare, se acorda în forme cu totul insuficiente. Simple încercări de a pune pe actor și

pe regizor să studieze împreună, în prealabil, scenariul. Ei discutau rolul, vorbeau despre el, dădeau așa-zise explicații actoricești și regizorale; se întîmpla, de asemenea, să se facă ceva asemănător cu acea „muncă în jurul mesei" (la teatru, premergătoare repetițiilor). Aceasta se făcea uneori și la filme, într-o măsură mai mare sau mai mică. Dar munca practică, munca prealabilă a actorului pentru a lega între ele imaginea personajului și exprimarea ei actoricească, înțelegerea personajului discutat „în jurul mesei", și expresia lui exterioară, adică, de fapt, partea cea mai importantă a muncii, lipsea. Munca prin care artistul din gînditor devine actor, actor real, această muncă nu avea loc.

In studierea prealabilă a personajului, actorul era rupt în mod mecanic și absurd de practica concretă, de munca cu sine, privit ca un om viu, care se mișcă și vorbește logic și coerent. Munca de filmare, care de fapt cerea ea însăși o execuție precisă și severă din punct de vedere tehnic, actorul și-o începea neputincios, reprezentîndu-și doar abstract, scolastic, sensul general al rolului. In aceste condiții, rolul nu era de loc legat de personalitatea concretă, vie a interpretului. Și încă, toate acestea în cel mai bun caz. In alte cazuri, actorul, pur și simplu, nu știa nimic despre rol în afară de cîteva indicații ale regizorului asupra fragmentului pe care tocmai trebuia să-l filmeze. Firește, fiecare filmare era precedată de un fel de repetiție, care însă nu se putea numi serios repetiție, căci nu avea și nici nu putea să aibă vreo legătură lăuntrică cu caracterul unitar al personajului.

Tocmai din această înțelegere greșită a sarcinilor actorului a luat naștere pseudoteoria imaginii de montaj (care, o declar, nu are un autor precis). Această teorie susținea că personajul interpretat de actor poate fi compus în mod mecanic, prin lipirea

unor fragmente separate, nelegate lăuntric în însăşi fiinţa actorului.

Concepţia sănătoasă a imaginii de montaj trebuie să fie cu totul alta şi ea are o foarte mare importanţă pentru actorul de cinema. Despre ea voi vorbi în paginile ce urmează.

Problema metodicii repetiţiilor cu actorul are, în cinematograf ca şi în teatru, o însemnătate hotărîtoare.

Am mai spus că în cinematograf importanţa ei este chiar şi mai mare, şi mai arzătoare, deoarece caracterul încă şi mai intermitent al muncii actorului în timpul filmării cere stăpînirea foarte precisă, clară şi amănunţită a ansamblului rolului.

Incercări în sensul unei munci mai sistematice la repetiţii, înainte de filmare, au fost.

Nu pot să vorbesc despre „fabricile actorului excentric“ [10], care n-au dat materiale în această problemă nici în scris, nici oral. Voi analiza însă experienţa lui L. Kuleşov în filmul său *Marele consolator* [11].

L. Kuleşov a scris un scenariu cu un montaj foarte precis elaborat. Toate fragmentele, păstrîndu-şi ordinea de succesiune, au fost aduse pe o mică scenă. Înainte de începerea filmării a fost, de fapt, jucată o piesă compusă din scene foarte scurte, identice ca durată cu fragmentele de montaj. L. Kuleşov punea să se joace, pe cît posibil, fiecare scenă în aşa chip, încît, după ce era intens repetată, să poată trece direct, fără schimbări, la filmare.

Sensul repetiţiilor era triplu aci. In primul rînd, Kuleşov voia să ducă o cît mai aprofundată muncă prealabilă cu actorul. In al doilea rînd, voia să dea conducerii oarecum posibilitatea să vadă filmul înainte de a fi filmat, pentru a-i face, dacă era cazul, modificările necesare. In sfîrşit, în al treilea rînd, el urmărea să reducă la minimum durata pregătiri-

lor în timpul rezervat filmării, care timp, după cum se ştie, costă foarte scump.

Toate aceste trei componente, în ansamblul lor, imprimau muncii lui Kuleşov un aspect întrucîtva original. Căutînd să facă neapărat din spectacolul de repetiţii ceva care să semene întocmai cu viitorul film, L. Kuleşov, fără îndoială, nu numai că organiza repetiţia pentru actor, dar căuta să adapteze şi filmul la o efectuare cît mai comodă şi mai simplă a repetiţiei.

Nu este o întîmplare că în filmul lui L. Kuleşov sînt foarte puţine personaje. Nu este o întîmplare că la L. Kuleşov nu există nici o scenă de masă. Nu este o întîmplare că puţinele lui exterioare sînt sau drumuri pustii, sau străzi de oraş unde nu trece nimeni, afară de cele două sau trei personaje.

Firește, L. Kuleşov a scris un asemenea scenariu, a ales un asemenea loc al acţiunii, a fixat acest număr de actori şi a ales acest subiect tocmai pentru ca povestea să se încadreze, uşor şi repede, într-un spectacol de teatru anume realizat pe o scenă specială şi foarte primitiv amenajată. [12]

Nu cred că se poate numi fundamental greşită această muncă a lui L. Kuleşov. Nu este greşită din punct de vedere principial. Este, fără îndoială, o experienţă foarte interesantă. Greşită nu este încercarea, greşite pot deveni concluziile mecanice care s-ar trage din ea. Este primejdia de a transforma această încercare într-o reţetă dogmatică, obligatoriu aplicabilă la turnarea oricărui film.

Este desigur clar că sarcina constă aici în a găsi căi, forme şi metode care, în perioada repetiţiilor, să nu răpească filmului din posibilităţile lui de amplă şi bogată desfăşurare.

Se ridică acum problema cum să organizăm această perioadă pregătitoare a repetiţiilor la filmul unde există o orientare clară şi precisă de desfăşurare cinematografică, adică la filmul unde multe din secvenţe

cuprind un spațiu mare, locuri și condiții care nu pot fi redate pe o scenă de repetiții.

Firește, nu putem și nici nu trebuie, din dorința de a zugrăvi neapărat viitorul film pe scenă, să eliminăm elemente care, deși nu-s legate direct, fizic, de actor, imprimă totuși filmului forța și bogăția unei opere cu adevărat cinematografice.

Cred că, pentru a pune just problema metodei în perioada repetițiilor, trebuie mai întîi să ne lămurim asupra scopului principal al acestora. Firește, țelul aci e munca actorului cu rolul. Tot restul: atît prezentarea întregului film în fața conducerii, cît și studierea prealabilă a regiei fiecărei scene (ceea ce de altfel nici nu este posibil în formă definitivă decît dacă filmul își limitează spațiul de filmare la studio) trebuie să fie subordonat unei desfășurări de condiții care să înlesnească cît mai mult actorului principala lui sarcină tehnică: să-și însușească personalitatea eroului interpretat.

Care sînt deci principalele premise metodologice în perioada de repetiție? Mai întîi ne lovim de structura compozițională a foilor de montaj din scenariu. Foile de montaj ale scenariului reprezintă o serie de fragmente scurte și separate. Desigur, comportarea actorului este legată de desfășurarea intern coerentă a acțiunii. Totuși, aproape fiecare fragment din comportarea lui este întrerupt de numeroase fragmente care arată spectatorului fie vreo acțiune paralelă a celorlalți actori aflați în alte locuri, fie momente epice, evenimente în care actorul este inclus prin dezvoltarea acțiunii generale.

Să ne imaginăm următoarea scenă: un om stă de vorbă cu cineva într-o odaie și așteaptă, plin de emoție, să se întîlnească cu fratele său. Acesta din urmă trebuie să sosească cu avionul. Așteptarea plină de emoție e întreruptă de un telefon. Se comunică aterizarea avionului. Acțiunea se mută pe aerodrom,

unde vedem cum aterizează avionul ; o catastrofă subită produce moartea celui aşteptat. In fragmentul următor — fratele acestuia primind groaznica ştire.

Trebuie oare neapărat ca în perioada repetiţiilor să căutăm să arătăm pe scenă separat aceste două fragmente, care oglindesc starea celui ce aşteaptă, despărţindu-le printr-o clasică filmare de avion care cade ?

Pentru munca cu actorul, aceasta este nu numai inutil, dar şi dăunător. Singurul lucru just va fi de a uni fragmentele, dînd astfel actorului posibilitatea de a rămîne continuu în rol, şi de a înlocui arătarea catastrofei — acest moment pur cinematografic — printr-o simplă comunicare telefonică.

Alte exemple. Dacă pe ecran actorul, căutînd să scape de o urmărire, trece înot un rîu şi întîlneşte pe celălalt mal pe omul pe care îl căuta ca să-i dea o însărcinare, ar fi, desigur, stupid şi inutil să ne ocupăm, în perioada repetiţiilor, de prezentarea convenţională a trecerii înot a rîului. La repetiţii, pentru actor are sens numai existenţa obstacolului greu pe care trebuie să-l învingă şi faptul că izbînda obţinută trebuie integrată într-o retrăire deplină a vieţii personajului în momentul discuţiei lui cu omul pe care îl întîlnise. In perioada repetiţiilor, fluviul poate fi înlocuit cu orice alt obstacol fizic — o fereastră prin care trebuie să te strecori, o uşă pe care trebuie s-o spargi ca să pătrunzi în odaie.

Am ales intenţionat exemple cît se poate de rudimentare, pentru a face să apară clar ideea simplă că foile de montaj ale scenariului cinematografic, despărţite şi subdivizate în fragmente, conţin numeroase elemente care nu pot fi redate pe scenă, şi deci trebuie să fie de fapt transformate în ceva nou, special adaptat repetiţiilor, astfel ca actorul, în cursul acestora, să-şi poată concentra întreaga lui muncă asupra strădaniei sale de a-şi însuşi personalitatea eroului în toată complexitatea ei.

Îmi permit a numi această nouă formă de scenariu — scenariu actoricesc. Aci, fragmentele despărțite sînt unite mai cu seamă pe linia asigurării, pentru actor, a unei mai lungi durate a continuității jocului. Putem păstra intact conținutul foilor de montaj regizorale, numai să le aducem într-o astfel de ordine, încît, alăturînd fragmentele împrăștiate, să obținem, pentru actor, secvențe cît mai lungi din desfășurarea unitară a filmului.

Firește, această reunire de fragmente disparate va cere în unele cazuri înlocuirea unor momente cu altele, după cum am arătat în exemplul cu telefonul și avionul.

Cred că a compune, din foile de montaj, un scenariu de actor e o muncă ce reclamă, în primul rînd, o mare experiență, o practică îndelungată. Dar principala ei sarcină e clară.

Este neîndoios că practica din teatru, cu deosebire practica școlii lui Stanislavski, care introduce acele adaosuri, acele „fragmente însoțitoare" despre care am vorbit mai sus, trebuie să joace un rol deosebit de serios în repetițiile noastre cinematografice.

Regizorul G. Kozințev afirmă fără înconjur că la repetițiile ultimei sale lucrări *Tinerețea lui Maxim* a lucrat cu actorii numai la fragmente unde evenimentele exterioare nu figurau în film.

Sensul exact al cuvintelor sale este, firește, următorul: sarcina principală a regizorului și a actorului este de a găsi în timpul repetițiilor unitatea lăuntrică a fragmentului respectiv, legătura lui cu ansamblul rolului.

Pentru a nu-l încurca pe actor în convenționalisme de teatru străine cinematografiei, regizorul pune pe actor în timpul repetițiilor în condiții concrete posibile în cadrul unei camere sau al unei estrade. Pentru a nu-l face pe actor să-și irosească energia la repetiții imaginîndu-și un rîu pe care, în timpul filmării, îl va întîlni realmente, regizorul creează, îm-

preună cu actorul, un fragment de repetiție în care comportarea psihică a actorului să nu se schimbe fiindcă în loc de rîul pe care trebuie să-l treacă înot va avea de a face, cum am mai spus-o, cu vreun alt obstacol.

Vreau să subliniez încă o dată marea primejdie pe care o prezintă introducerea în munca de repetiție a unor convenționalisme specific teatrale, absolut inutile în timpul filmării.

Felul cum pune L. Kuleșov problema, socotind indispensabilă zugrăvirea pe scenă a viitorului film, prezintă tocmai o asemenea primejdie. Și aceasta confirmă încă o dată că ceea ce am numit scenariu actoricesc cere o muncă atentă și profundă, efectuată împreună cu actorul, pentru înlocuirea condițiilor reale trasate în foile de montaj cu alte condiții, tot reale, pe care însă le putem găsi și pe scenă.

Am aborda greșit problema dacă am exclude din procesul de lucru la scenariu contribuția de muncă creatoare a actorului însuși.

Vechiul sistem era în întregime astfel organizat, încît munca actorului se reducea, în ultimă analiză, la copierea aproape mecanică a sarcinii precise primite de la regizor. Nu vom scăpa niciodată de această antică metodă, în care actorul e tratat ca un obiect, ca un model sau manechin, dacă nu vom spune că colaborarea dintre actor și regizor, acțiunea lor creatoare reciprocă, trebuie plasată chiar la începutul muncii de producție, înainte de perioada filmării.

Pînă astăzi, actorul avea de-a face cu foi regizorale de montaj complex elaborate. El nu-și putea face decît o părere abstractă asupra muncii lui viitoare. Nici o posibilitate de a preciza, concret și rațional, eventualele divergențe cu concepția regizorului asupra rolului. Sînt de părere că scenariul actoricesc și munca de repetiție bazată pe acesta oferă tocmai terenul concret pe care să se poată preciza cu ade-

vărat acea înrîurire reciprocă creatoare între actor și regizor despre care am mai vorbit.

Regizorul, mînat de datoria și voința lui de a desfășura cît mai mult posibil ansamblul filmului, lucrează la foile de montaj profitînd de toată bogăția procedeelor specifice pe care i le oferă tehnica cinematografică. Pe urmă, el reunește aceste foi de montaj în scenariul actoricesc. Acest scenariu nou, scenariu de repetiții, înseamnă nu numai realizarea sarcinilor care se rezolvau înainte prin foile de montaj, dar și rezolvarea concretă a cerințelor pe care actorul le poate formula în ce privește unitatea și claritatea personajului interpretat de el. Pe baza materialului acestui scenariu, pot fi obținute în cursul muncii de repetiție date noi, care, la rîndul lor, în mod firesc și inevitabil, vor modifica foile de montaj, fără a încălca însă unitatea artistică a operei. Și numai posedînd această nouă calitate, foile de montaj vor putea fi cu adevărat folosite la filmare.

Cred că numai pe această cale se va putea înfăptui o reală contopire a actorului cu ansamblul muncii colectivului de filmare.

### IMAGINEA DE MONTAJ

Trec acum la noțiunea așa-numitei imagini de montaj. Această noțiune, care a stîrnit atîtea obiecții și atacuri, este legată cît se poate de adînc de esența cinematografului, nouă și deosebită de aceea a teatrului.

Cînd actorul studiază psihologia personajului, el nu poate separa munca de căutarea unor forme exterioare de expresie (voce, gest, mimică). Aceasta, în primul rînd. În al doilea rînd, nu poate să nu țină cu precizie seama de orientarea ideologică generală a rolului său, care îl leagă de ansamblul spectacolului, precum și de fiecare amănunt al acestuia în parte.

Să analizăm, mai întîi, primul element. Lucrînd la expresivitatea sa exterioară, actorul de teatru dă inevitabil jocului său o formă ritmică. Cuvîntul lui capătă accentuări şi atenuări de intonaţie sau de intensitate, potrivit conţinutului logic sau emoţional al vorbelor prin care el vrea să subjuge, să captiveze pe spectator. Prin forma mişcărilor şi gesturilor el creează de asemenea momente de avînt şi declin, de strălucire şi sobrietate, de intensificare şi atenuare. Dar actorul care se mişcă şi vorbeşte pe scenă rămîne întotdeauna la aceeaşi distanţă de spectator şi, de obicei, în aceeaşi poziţie faţă de el în spaţiu. Pentru ca spectatorul să-i vadă mîna, el va trebui să i-o arate; ca spectatorul să-i vadă faţa, va trebui să şi-o întoarcă spre dînsul; ca spectatorul să-l audă şoptind, va trebui să intensifice murmurul pînă la sonoritatea cuvîntului rostit tare.

In cinematograf, un asemenea ritm al formelor de expresivitate exterioară se poate obţine prin alte mijloace. Am mai spus că aparatul de filmat şi microfonul, fiind mobile, se pot apropia şi depărta de actor, prinzîndu-i mişcările cele mai imperceptibile şi înregistrînd toate inflexiunile vocii. Aşa că jocul actorului, tratat cînd în prim-planuri, cînd în planuri generale, filmat din diferite poziţii, devine deosebit de reliefat şi expresiv.

Dacă actorul de teatru, lucrînd la expresivitatea exterioară a rolului, vrea ca într-un anumit moment întreaga atenţie a spectatorului să se concentreze asupra lui, asupra cutărei mişcări, de pildă asupra unui zîmbet după cuvîntul „nu", el ştie prea bine că trebuie nu numai să pronunţe bine cuvîntul şi să zîmbească aşa cum se cuvine, dar mai trebuie şi ca spectatorul să vadă foarte clar acel zîmbet şi să audă limpede cuvîntul.

Actorul utilizează pentru „prezentarea" scenică a rolului său întregul arsenal al tehnicii teatrale. El poate folosi procedee de regie scenică în stare să

abată atenția spectatorului de la partenerii săi și s-o fixeze, în momentul necesar, numai asupra lui. El poate utiliza pauza sau orice alt mijloc, inclusiv reflectoarele care vor concentra toată lumina asupra lui.

In cinematograf, tot sistemul acesta complicat de procedee poate fi redus la simpla filmare în prim-plan. Acest prim-plan al cinematografului este indisolubil legat de ritmul jocului exterior expresiv al actorului.

*Montajul de cadre luate în diferite planuri este o tehnică mult mai vie, mult mai plastică decît cea teatrală. Aceasta din urmă constrînge pe actorul de teatru care s-a încarnat în personaj să-i „teatralizeze" formele exterioare.*

Actorul de cinematograf trebuie să înțeleagă bine că aparatul mobil nu este un instrument pentru realizarea unor procedee pur regizorale. Înțelegerea, simțirea posibilităților pe care le dă filmarea în diferite planuri trebuie să fie cuprinsă organic în munca actorului care caută forma exterioară potrivită rolului.

Actorul de cinematograf trebuie să simtă necesitatea unui anumit unghi al aparatului în momentul filmării cutărei părți a rolului, tot așa după cum actorul de teatru simte nevoia ca într-un anumit moment al desfășurării rolului să facă un gest mai accentuat, mai larg, să se apropie de rampă sau să urce două trepte pe construcția de pe scenă.

Actorul trebuie să înțeleagă că tocmai în acest aparat mobil se află patosul care ferește orice artă de un naturalism grosolan.

Actorul de teatru, în procesul studierii rolului, oricît de profund s-ar integra în el, nu poate și nu trebuie niciodată să separe această muncă de reprezentarea și aprecierea obiectivă a rezultatului definitiv pe care-l va avea comportarea lui de actor cînd se va afla pe scenă, la spectacol, în fața spectato-

rului. Personajul, oricît de bine l-ar stăpîni interpretul, nu poate exista izolat în spectacol. El este legat de desfăşurarea evenimentelor, subordonat interacţiunii complexe a tuturor forţelor ce alcătuiesc un spectacol teatral în ansamblu.

Tendinţa socială, de clasă, foarte importantă în creaţia actorului, se precizează numai în ansamblul spectacolului. Nici un element al spectacolului, de la jocul partenerului pînă la componenţa materială a scenei, nu poate să nu fie legat de forma definitivă a fiecărui rol. Din chiar primele momente ale muncii cu rolul, cînd actorul nu face decît să dibuiască diferitele căi de legătură între personalitatea sa şi personajul pe care vrea să-l interpreteze, chiar de atunci, el are clar în minte obiectivul urmărit: figura vie zugrăvită de textul dramei, pe care el trebuie s-o facă să se mişte şi să vorbească pe scenă. El înţelege ce reprezintă viitorul personaj scenic inclus în ansamblul spectacolului. Dar în teatru, actorul, care caută şi dă formă rolului, rămîne, în timpul reprezentaţiei, acelaşi om viu. Personajul pe care l-a găsit şi afirmat atît în forul său interior, cît şi în spectacol, nu se separă niciodată de persoana lui ca om viu, care se mişcă, simte, vorbeşte.

În cinematograf, lucrurile nu se petrec aşa. Aci noţiunea de imagine scenică, realizare ultimă şi culminantă a muncii de actor, se transformă în altceva. Aici intervine imaginea de montaj, imaginea de ecran a actorului, fixată o dată pentru totdeauna pe peliculă, realizare maximă a muncii sale, supusă în plus la o prelucrare tehnică, tot în vederea expresivităţii, dar o prelucrare tehnică din cele ce nu se pot aplica unui om viu.

In teatru, personajul interpretat de actor în toată amploarea conţinutului său se situează în ansamblul spectacolului, în acţiunea reciprocă complexă a tuturor elementelor care constituie acel spectacol. Tot aşa şi în cinematografie, fragmentele din jocul filmat

al actorului se contopesc într-o imagine integrală, al cărei caracter unitar şi precis orientat e condiţionat nu numai de unitatea pe care a găsit-o în el însuşi, dar şi de interacţiunea complexă a numeroaselor fragmente, care pot cuprinde fenomene străine, situate dincolo de actorul respectiv.

Liniile cele mai generale, cele mai profunde care determină conţinutul personajului, se dezvăluie, firește, numai după ce compoziţia generală a filmului a fost terminată.

Am mai spus că bogăţia fenomenelor din lumea reală e cuprinsă în cinematografie cu o amploare mult mai mare decît în teatru. Relaţiile reciproce dintre actor şi ansamblul spectacolului se precizează în teatru mai cu seamă prin întîlnirea — în cadrul dialogului — dintre actor şi partenerul său, actor şi dînsul. Actorul de film însă nu se întîlneşte numai cu omul. In filmul definitiv realizat, uriaşa complexitate a realităţii obiective intră în acţiune reciprocă cu actorul, şi, prin aceasta, îl pune într-o situaţie care-l apropie mai curînd de eroul unui roman decît de un personaj dintr-o piesă.

Astfel, noţiunea imaginii de montaj nu este de loc (cum au încercat unii să susţină) negarea necesităţii, la actor, a unei munci unitare, coerente în legătură cu rolul. Noţiunea imaginii de montaj nu este o confirmare a teoriei potrivit căreia actorul de cinematograf este doar un model, un manechin care furnizează fragmente de material pentru alcătuirea, tot mecanică, a unui pseudoansamblu cu ajutorul montajului.

Această noţiune a imaginii de montaj, identică cu aceea de imagine scenică, cere actorului de film, în primul rînd, să ştie a folosi conştient filmarea în mai multe planuri pentru tot ce ţine de forma exterioară a rolului. Iar în al doilea rînd, îi cere să aibă în vedere, clar şi cu spirit creator, montajul de ansamblu al filmului. Numai aşa va înţelege, numai

așa i se va dezvălui orientarea profundă și generală a interpretării sale.

In munca de teatru, noțiunea de ansamblu e o noțiune clară și precisă. La crearea acestui ansamblu ia parte nu numai regizorul, ci fiecare actor în parte, care își construiește munca în legătură directă cu spectacolul luat ca un tot. In cinematografie, această noțiune se întruchipează în forme de o precizie tehnică maximă. Claritatea și relieful construcției ritmice a filmului, care cuprinde și jocul actorilor, pot atinge precizia construcției ritmice a unei opere muzicale. De aci și cerințele deosebit de riguroase ale actorului de cinema cu privire la munca lui și la forma exterioară pe care i-o dă. Actorul ține aici nu numai la rolul lui, ci la întregul film.

Actorul de teatru știe prea bine că printr-o muzică nefericit aleasă sau prost executată care ar preceda cuvintele sale, rolul creat de el poate fi denaturat și compromis. Actorul de cinematograf trebuie și el să înțeleagă că un fragment oarecare, reprezentînd un peisaj sau orice altceva, așezat înainte sau după un fragment din jocul lui, va intra neîndoielnic ca un component în viața personajului perceput de spectator pe ecran.

Imaginea de montaj este acea formă definitivă a imaginii care intră în acțiune reciprocă cu al treilea element al oricărei opere de artă — cu spectatorul. Spre deosebire de imaginea din teatru, ea este fizicește despărțită de actorul viu, și tocmai din această cauză, ca să nu-și piardă caracterul de unitate și de real, ea trebuie să fie concepută de actor chiar de la primele faze ale muncii sale de autoanaliză și de studiere a rolului.

In teatru, actorul poate, prin precizări succesive, să-și găsească locul în spectacol chiar în cursul prezentării lui repetate în fața spectatorului. In cinematograf, această posibilitate nu există. Munca actorului pentru păstrarea senzației vii a ansamblului

este aci mult mai complexă și mai dificilă. De aceea, trebuie să considerăm absurd faptul că această muncă a fost dusă pînă în prezent mult mai profund în teatru decît în cinematograf.

Trebuie să mai amintim și de o altă dificultate privitoare la munca actorului de film. In teatru există așa-numita legătură vie între actorul care joacă și spectatorul emoționat. Se știe că spectacolele se desfășoară altfel dacă și componența sălii e diferită. Există o serie întreagă de mărturii de la marii actori, pe care anumite reacții ale publicului îi făceau să găsească uneori interpretări noi, sau să renunțe la cele găsite.

Toți actorii de teatru spun că adevăratul avînt pentru o interpretare originală îl dă numai emoția sălii.

In cinematograf, ne lovim de un fenomen complet deosebit: niciodată, în nici un moment al jocului său, nici chiar în cele mai importante, cînd se află în fața aparatului de filmat care înregistrează realizările lui cele mai perfecte, actorul nu are posibilitatea de a simți direct reacția spectatorului. Cel mult, el își poate imagina reacția viitorului spectator.

In legătura vie dintre actor și spectator, trebuie să distingem două aspecte, pe care, în ce privește cinematograful, le voi analiza separat. Cînd e vorba de teatru, avem: întîi, emoția generală și avîntul pe care îl capătă actorul cînd simte mii de ochi îndreptați asupra lui, cînd simte o atenție înmiită concentrată asupra jocului său; în al doilea rînd, însăși această reacție vie a sălii de spectacol, care ia oarecum parte chiar la procesul artistic de dezvoltare a rolului, ajutînd, cum spuneam, jocul interpretului.

Primul element, simțirea directă de către actor a numeroșilor săi spectatori, în cazul filmului lipsește, ca să zicem așa, în întregime. In momentul filmării, actorul nu vede în fața lui decît mecanismele mute ale aparatelor de filmat și de înregistrare sonoră.

Sistemul reflectoarelor, care-l înconjoară pe actor, îl izolează oarecum intenţionat, în spaţiul mic, rezervat pentru filmare, uneori aşa de mic, încît îi ia chiar şi posibilitatea de a vedea în întregime odaia în care se desfăşoară acţiunea.

Dar se poate oare afirma că senzaţia contactului cu publicul, emoţia şi avîntul creator pe care le produce spectatorul, trebuie să fie în întregime eliminate din munca actorului de cinema? Cred că nu. Ce-i drept, această senzaţie, a contactului cu spectatorul, nu se poate ivi decît într-o calitate nouă, specifică.

Îmi aduc aminte de o discuţie pe care am avut-o cu defunctul V. V. Maiakovski. Îmi descria senzaţia lui cînd îşi declama versurile, în anii Revoluţiei, din balconul Sovietului Orăşenesc al Moscovei, în faţa mulţimii uriaşe adunate în piaţă.

Poetul se plîngea că nu-i mai este dat acum să simtă avîntul uriaş pe care îl simţise atunci. Numai într-un singur caz, spunea el, simt o emoţie tot aşa de puternică, dacă nu chiar mai mare. Este atunci cînd trebuie să vorbesc la radio.

Sînt sigur că Maiakovski a fost de o perfectă sinceritate. Este interesant că pentru un om ca el, obişnuit desigur a-şi trăi şi alimenta organic opera cu rezonanţa găsită în masa auditorilor, cabina radiodifuziunii nu-i dădea totuşi de loc senzaţia unei camere separate, care l-ar fi izolat de spectatori. Fantezia creatoare a marilor artişti, capabilă să-i apropie şi să-i înrudească cu întreaga lume reală, l-a făcut nu numai să înţeleagă, dar să şi simtă oarecum direct cum cuvintele rostite la microfon se împrăştie prin vastele spaţii şi sînt auzite de milioane de ascultători atenţi.

Repet încă o dată: Maiakovski vorbea nu despre înţelegerea raţională a importanţei radioului, ci de emoţia nemijlocită, de avîntul pe care i-l provoca microfonul în funcţiune, îndreptat asupra lui. Maia-

kovski asemuia această emoție cu aceea simțită în fața miilor de oameni care-l ascultau direct.

Cred că și pentru un actor de cinema, capabil a-și trăi cu adevărat arta lui, nu este închisă calea spre această emoție. In teatru, actorul joacă, și în fața lui sînt sute de spectatori; în cinematograf, ei sînt milioane. Aici, cantitatea se transformă în calitate și dă naștere unei forme noi de emoție, nu mai puțin reală, și, firește, nu mai puțin importantă.

Trec la al doilea element, colaborarea spectatorului la creație, reacția lui activă la jocul actorului, aprecierea și sprijinirea a ceea ce este reușit și just, respingerea rece a ceea ce este greșit. E clar că nici acestea toate nu pot exista în momentul filmării.

De aceea, afirmăm că regizorului de cinema, unicul martor al interpretării actoricești în timpul filmării, îi revine o răspundere deosebită, mult mai mare ca în teatru. Actorul se simte apăsat de singurătatea lui din timpul filmării. Dacă regizorul vrea să dea un ajutor cît mai mare actorului, dacă vrea să-i creeze condiții optime pentru o interpretare degajată, dezinvoltă și naturală, el este acela care trebuie să știe să se înflăcăreze în asemenea măsură de jocul actorului, încît acesta să vadă în acest spectator unic — regizorul — un spectator subtil și sensibil.

Cred că se poate pune cu toată seriozitatea această problemă a regizorului capabil să dea actorului încrederea în el însuși și să vadă în regizor nu numai un teoretician, un gînditor, un dirijor, dar și un spectator direct emoționat, cînd entuziasmat, cînd dezamăgit.

Găsirea acestui contact intim între regizor și actor, stabilirea unei profunde încrederi și unui respect reciproc, e una din cele mai serioase probleme din tehnica muncii unui colectiv cinematografic.

Din practica muncii mele cu actorul, căreia, trebuie s-o spun, nu i-am putut da pînă acum o formă

închegată şi unitară care să merite într-o măsură sau alta numele de sistem, am ajuns la convingerea că aproape toate momentele mai importante din interpretare sînt neapărat legate de încrederea actorului în regizor.

Imi aduc aminte că, folosind faptul că cinematograful de altădată era mut, eram literalmente incapabil de a mă abţine să rostesc cuvinte de aprobare emoţionată, care ajungeau pînă la actor şi-l încurajau în procesul interpretării, fiindcă simţea că erau cu adevărat sincere.

Este interesant că V. Baranovskaia [13], jucînd în filmul *Mama,* mi-a declarat categoric (era deja pe la mijlocul filmului) că nu poate juca dacă nu mă aflu precis în locul meu de totdeauna, lîngă aparat. Invoc această declaraţie iarăşi, ca o confirmare a faptului că prezenţa regizorului, care percepe emoţionat jocul actorului, este o necesitate organică pentru actor. Imi aduc aminte cum căutam în filmele mele, încă înainte de perioada filmării, să stabilesc relaţii personale cît mai apropiate cu toţi actorii interpreţi de roluri principale, relaţii în afara muncii în legătură cu rolul. Mi s-a părut întotdeauna necesar să cîştig încrederea adîncă a actorului, pentru ca, mai tîrziu, el să se poată bizui pe această încredere şi să nu se simtă singur.

Mulţi spun că este inevitabilă dedublarea actorului în timpul interpretării, cînd cu o parte din fiinţa sa trăieşte personajul şi-l interpretează, iar cu o alta îşi controlează oarecum obiectiv interpretarea. Cred că această a doua parte a persoanei sale nu poate constitui, în nici un caz, echivalentul unui spectator care ar trăi în forul interior al actorului. Firește, în această a doua parte el se gîndeşte neapărat la spectatorul viu, care există dincolo de el. Ii ascultă părerea, ţine seama de ea şi, de fapt, prin acest proces îşi împlineşte menirea, căci

altminteri actorul s-ar închide în sfera lui individuală şi ar deveni o fantomă abstractă şi rece.

Cred că lipsa de căldură şi schematismul exterior al interpretării actorului, atît de frecvente în cinematografie, se explică în multe cazuri prin lipsa de căldură şi prin schematismul procedeelor muncii regizorale cu actorul în timpul filmării.

Subliniez că este specific muncii cinematografice ca acest aspect al colaborării să aibă o intensitate mai mare decît în teatru.

Trebuie să mai relev încă o deosebire caracteristică, între tehnica de teatru şi cea de cinematograf, în munca actorului.

In teatru, actorul trebuie să găsească felul cum se va încarna în personaj, însuşindu-şi caracterul acestuia. Trebuie să găsească apoi formele exterioare ale exprimării acestor trăsături, să simtă modurile ritmice ale interpretării şi legătura ei cu ansamblul spectacolului. Dar, în afară de toate acestea, el mai trebuie să definitiveze aceste achiziţii şi să le păstreze în cursul numeroaselor sale repetiţii. Deşi este evident că în spectacolele jucate de multe ori în faţa publicului actorul continuă să-şi perfecţioneze rolul, totuşi, momentul memorării durabile, al fixării şi conservării interpretării sale survine foarte curînd. De aceea, regizorul de teatru cedează la un moment dat locul spectatorului, iar spectacolul ajunge la forma lui desăvîrşită fără participarea directă a regizorului.

In cinematograf însă, memorarea durabilă, conservarea rolului nu aparţin nici regizorului, nici actorului, ci unei maşini, aparatului de filmat, şi unui laborator care copiază exemplarele după negativ. Aşa că, de fapt, pînă în ultima clipă, pînă în momentul culminant al muncii de creaţie, actorul şi regizorul merg în contact intim, în contactul cel mai direct.

Urmează acum să mă ocup de o latură a muncii actorului de cinema, care îi îngreunează considerabil sarcina. E vorba de absența posibilă a partenerului de dialog. In teatru, nu ne putem imagina ca actorul să fie nevoit a vorbi cu un partener care n-ar fi prezent de fapt. In cinematograf însă, aceasta se întîmplă din pricina dificultăților tehnice pe care le creează dorința de a utiliza posibilitățile tratării de montaj al dialogului.

Firește, și în teatru există așa-numitul monolog, unde actorul are ca partener direct pe spectator. Dar în cinematograf problema e cu totul alta.

Să luăm un exemplu elementar, de pildă o scenă unde actorul vorbește unei mulțimi de mongoli și răspunde la reacțiile acestora. E posibil ca filmarea cuvintelor actorului să se fi făcut separat, la Moscova, pentru a fi ulterior împreunate cu fragmentele filmate în Siberia.

Se pot aduce cu drept cuvînt obiecții acestui exemplu. Se poate contesta necesitatea unei asemenea rupturi a legăturii vii dintre participanții la acțiunea comună. Dar eu susțin că, într-o formă mai puțin pronunțată, aceste rupturi sînt inevitabile în munca din cinematografie. Să luăm, de pildă, filmarea în prim-planuri a diferitelor momente dintr-un dialog, cînd actorul, în locul unei dezvoltări coerente a acestui dialog, primește doar la început o scurtă replică.

Dacă vom suprima din această muncă numeroasele dificultăți tehnice provenite dintr-o proastă organizare a producției, cred că vom ști să găsim soluția. Problema e ca, pe de o parte, să nu scăpăm din mîini bogăția de procedee a tratării prin montaj a dialogului, pe de altă parte, să folosim toate căile care permit actorului să nu rupă contactul viu cu partenerul.

In cinematograful mut, acest lucru era întrucîtva mai uşor. Acolo se putea crea în jurul actorului filmat în prim-plan orice ambianţă de care avea nevoie, oricît de complexă ar fi fost, fără să o filmăm în acelaşi timp în întregime, ci îndreptînd aparatul de filmat numai asupra actorului.

In cinematograful sonor, lucrurile sînt mai dificile. Microfonul nu posedă însuşirea de a delimita precis cîmpul său de percepţie. Microfonul înregistrează toate sunetele produse în jurul lui, la orice distanţă de el şi, din această cauză, nu putem izola pe actor în prim-plan decît suprimînd de fapt orice alte sunete care nu-s destinate fragmentului respectiv. In cinematograful mut, puteam îndepărta tot ce era accesoriu, tot ceea ce folosea actorului doar ca un ajutor în interpretarea sa. O puteam face nu numai cu aparatul de filmat, care izola cadrul, dar şi cu ajutorul foarfecelor regizorului, care tăiau pur şi simplu pelicula — de pildă, partea introductivă de care avea nevoie actorul ca să ajungă la momentul interpretării efective. S-ar părea, la prima impresie, că în cinematograful sonor ar lipsi şi această posibilitate. Dar practica muncii dezvăluie că nu este aşa.

Filmările sonore se pot efectua, în medie, ca şi cele mute, căci materialul obţinut se poate modifica la masa de montaj. Cuvintele partenerului, ale regizorului, tot ce-i trebuie actorului pentru contactul viu cu oamenii care îl înconjoară în cursul filmării poate fi suprimat cu foarfecele, sub singura condiţie a unei organizări corecte şi precise a materialului în cursul filmării secvenţei.

Fragmentul de montaj care conţine pe ecran un moment scurt din jocul actorului poate fi filmat şi în cinematograful sonor, ca un fragment de durată mai lungă, momentul cel scurt, necesar pentru montaj, fiind doar un punct culminant al jocului mai

lung al actorului. Începutul și sfîrșitul acestui joc pot fi amputate cu foarfecele.

Repet că elaborarea metodelor acestei munci constituie o problemă care se cere dezvoltată prin practică. Trebuie doar să orientăm această practică pe linia principală a propriului ei sens, pe linia ajutorului multilateral ce trebuie dat actorului ca să poată trăi cît mai mult timp și cît mai coerent în personaj. Înregistrarea sonoră într-un film este, în medie, un material la fel de mlădios ca și pelicula pe care este înregistrată imaginea. Această înregistrare poate, iar uneori chiar trebuie să fie decupată și montată.

Să luăm, de pildă, pauzele care despart diferite momente ale dialogului dintre doi sau mai mulți actori. Nu întotdeauna aceste pauze pot fi într-adevăr filmate. Să analizăm încă o dată exemplul pe care l-am dat mai înainte.

Un orator vorbește în fața unei mulțimi care îl ascultă. Cuvintele lui sînt întrerupte de zgomotul general, de aplauze și de diferite strigăte. La filmarea unei asemenea scene, chiar și regizorul cel mai înclinat spre tratarea teatrală a cinematografului și care ar contesta rolul de frunte al montajului, dacă vrea să se limiteze numai la planul general, la filmarea dintr-o dată a întregii scene, va trebui să deplaseze aparatul cînd spre oratorul care vorbește, cînd spre diferiții ascultători care reacționează. Dar, într-o asemenea filmare, pauza care desparte fraza terminată sau neterminată a oratorului de strigătul ascultătorilor sau de aplauzele lor nu poate fi filmată. Întrucît două fragmente au fost filmate succesiv și ele trebuie să fie unite numai pe masa de montaj, durata pauzei va depinde de lungimea peliculei nefilmate pe care o va lăsa regizorul după terminarea cuvintelor oratorului și înainte de începerea strigătelor ascultătorului.

Din acest exemplu vedem că în procesul montajului cinematografic se ivește neapărat necesitatea de a crea diferite momente, care intră în țesătura vie a jocului actorului. Vom vedea ulterior că aceeași pauză, a cărei imensă însemnătate o știe orice actor de teatru, se dovedește a fi inevitabil dependentă de foarfecele regizorului și deci de ascuțimea intuiției și priceperii lui. Aceasta scoate încă o dată la iveală necesitatea și importanța participării directe a actorului la montajul filmului.

Munca de montaj, cu amputările și lipirile de peliculă, cuprinde elemente de creație subtile, legate de simțul ritmului în dialog. Teoretic, nu-i exclus ca actorul, împreună cu regizorul, să-și cizeleze definitiv jocul pe ecran, operînd doar cu chipul și cuvîntul său, filmate pe peliculă.

Munca unui adevărat actor trebuie să continuie și în procesul montajului. Actorul trebuie să participe în mod direct creator la acesta, trebuie să simtă montajul, să-l simtă ca o operație de cizelare definitivă a formei. Subliniez atît de stăruitor necesitatea acestei participări a actorului la montaj pentru că ea se practica pînă acum într-o măsură extrem de mică. Ba, chiar, această participare ducea la teorii greșite asupra montajului privit ca o perioadă în cursul căreia regizorul-dictator strică și denaturează munca vie a actorului, de dragul „născocirilor sale formaliste".

Actorul trebuie să fie tot așa de apropiat de montaj ca și regizorul. El trebuie să știe să se bizuie pe montaj în tot cursul muncii sale. *Trebuie să-l îndrăgească tot așa cum actorul de teatru îndrăgește forma definitivă a întregului spectacol, se frămîntă pentru succesul acestuia, și îi leagă calitatea de fiecare moment al interpretării sale.*

Vreau să revin la ceea ce spuneam despre legătura vie dintre spectator și actorul de teatru.

Spectatorul emoţionat nu percepe corect şi profund spectacolul decît atunci cînd regizorul şi actorul, prin folosirea sub toate aspectele a tehnicii lor, reuşesc să dirijeze just atenţia spectatorului. Dacă spectatorul, într-un anumit moment al spectacolului, cînd acţiunea se concentrează asupra cuvintelor eroului, se uită nu la acest erou, ci, pentru cine ştie ce motiv, la un personaj secundar care se află în alt colţ al scenei, desfăşurarea spectacolului va fi tulburată. Spectatorul nu va căpăta impresia pe care au avut-o în vedere autorul, regizorul şi actorul.

Tehnica teatrului face totul pentru ca să dirijeze atenţia emoţionată a spectatorului numai pe făgaşul conceput şi găsit pentru a dezvălui esenţa spectacolului. Şi fiecare actor în parte, jucîndu-şi rolul, ştie că tehnica lui scenică trebuie să-l ajute a-l face pe spectator să-şi concentreze atenţia la un moment dat numai asupra lui, uneori chiar numai asupra unui anumit amănunt al jocului său, sau, dimpotrivă, acest actor trebuie să ştie şi cînd să se estompeze, îndreptînd astfel toată atenţia spectatorului asupra partenerului său.

Acest proces condiţionează ritmul spectacolului, acel ritm care înseamnă întotdeauna suflul operei de artă, ritmul care captivează pe spectator şi constituie, în definitiv, esenţa emoţiei spectatorului, condiţie de existenţă reală a oricărei opere de artă.

Una din sarcinile tehnice cele mai grele în teatru e antrenarea spectatorului în ritmul spectacolului. In ajutorul soluţionării acestei probleme în cinematograf vine din nou tehnica montajului.

Vreau să spun cîteva cuvinte despre principiile pe baza cărora am încercat să construiesc dialogul de ecran în filmul *Dezertorul* [14]. Imaginaţi-vă, într-o odaie, patru oameni. Vorbesc între dînşii. Ştim că, atunci cînd un spectator vede pe scenă patru oameni, aflaţi la o anumită distanţă în cadrul spaţiului sce-

nic, atenţia lui emoţionată se deplasează întotdeauna de la un personaj la celălalt într-o anumită ordine firească, dictată de ritmul interesului şi al emoţiei sale. Spectatorul se poate uita cînd la cel ce vorbeşte, cînd la cei ce ascultă, sau numai la unul dintre ascultători. Această deplasare a atenţiei spectatorului îi este de fapt dictată de logica internă a scenei.

Fiecare din cei patru actori are o anumită semnificaţie în acţiunea care se desfăşoară. Legăturile reciproce dintre ei, dependenţa acţiunilor posibile ale unuia faţă de cuvintele celuilalt — toate acestea îl fac pe spectator să-şi deplaseze atenţia de la un personaj la altul, iar conturul în timp şi spaţiu al acestei oscilări va fi, desigur, în funcţie directă de importanţa pe care spectatorul o acordă fiecăruia din personaje.

Ştim că cinematograful, cu aparatul său mobil şi cu prim-planul creat de acesta, are posibilitatea de a selecţiona obiectul care trebuie, concentrînd întreaga atenţie a spectatorului numai asupra lui. Acest aparat mobil îşi asumă oarecum funcţia precisă de a dicta spectatorului tocmai acel ritm de deplasare a atenţiei conceput de autor, regizor şi actor. Cinematograful nu-i lasă spectatorului acelaşi grad de libertate de care dispune în teatru.

Construcţia ritmică a unui episod filmat, montat şi proiectat pe ecran posedă o precizie şi un relief maxim, comparabile doar cu claritatea şi precizia ritmului în muzică.

Voi lua trei feluri posibile de dialog de montaj. Ele pot fi şi mai numeroase.

Să ne imaginăm că unul dintre cei patru actori vorbeşte. Pe ecran îl vedem numai pe el, şi auzim întrebarea pe care o pune. Spectatorul aşteaptă un răspuns. În teatru, el ar întoarce capul şi s-ar uita la cel ce trebuie să răspundă. În cinematograf, regizorul, simţind că această necesitate este inevitabilă,

schimbă fulgerător imaginea celui ce a pus între barea cu imaginea aceluia ce trebuie să răspundă Spectatorul îl vede mai întîi pe acest actor şi apo îl aude răspunzînd. In montajul filmului sonor, noua imagine a actorului, apărută .aci, precede puţin cu vintele sale.

Să luăm al doilea caz. Vorbeşte un om, îl vedem pe ecran. A terminat de vorbit, dar interesul spec tatorului mai este concentrat asupra lui ; poate că aşteaptă ca omul să continue să vorbească. Dar în acest timp, intervine un alt om. Îi auzim vorba dar, deocamdată, nu-i vedem chipul. Numai cînd aceste cuvinte, ajunse în conştiinţa ascultătorului, au provocat interesul lui pentru cel ce le rostise, numai atunci spectatorul întoarce capul şi începe să-l pri vească pe vorbitor. In montajul filmului sonor aceasta se va petrece astfel ca o parte din cuvintele rostite de al doilea actor să coincidă în timp cu imaginea primului, şi numai după un anumit interval să apară imaginea puţin întîrziată a celui de al doilea actor. Aci sunetul o ia înaintea imaginii.

Să luăm al treilea caz. Vorbeşte un actor ; spec tatorul e interesat de felul cum ceilalţi actori reac ţionează la cuvintele lui. Se uită la ei, în timp ce continuă să-l asculte pe vorbitor. Din nou atenţia spectatorului se poate îndrepta cînd asupra celui ce vorbeşte, cînd asupra celor ce ascultă. In montajul sonor apare cînd imaginea celui ce vorbeşte, cînd imaginile celor ce ascultă, coincizînd cu cuvintele rostite de acest actor.

Dacă analizăm atent esenţa acestor pilde foarte simple, vom constata că în aceste dialoguri de mon taj sînt prezente oarecum două ritmuri ce se dez voltă conexat. Primul este ritmul dialogului sonor în care fazele alternează cu pauze, la întrebare ur mînd răspuns. Pauze şi vorbire alternează aşa cum se întîmplă şi în realitatea obiectivă vie. Pelicula

sonoră înregistrează deci dialogul cam aşa cum s-ar putea produce el şi pe scena teatrului.

Dar ce reprezintă a doua desfăşurare ritmică — alternarea imaginilor diferiţilor actori?

Am mai spus că această alternare de imagini nu coincide cu alternarea vocilor diferiţilor actori. Imaginea uneori o ia înaintea apariţiei unei voci noi, alteori întîrzie, alteori, în sfîrşit, se schimbă ritmic, în timp ce vorbeşte una şi aceeaşi voce. Această alternare de imagini exprimă, în esenţa ei, aprecierea emoţională şi intelectuală a conţinutului dialogului de către spectator. Spectatorul leagă această apreciere de aceea a conţinutului fecărui rol în parte, de valoarea fiecăruia din personajele care iau parte la scenă.

De fapt, cînd regizorul montează un fragment, el se gîndeşte în ce măsură cuvintele trebuie s-o ia înaintea imaginii sau imaginea înaintea cuvintelor. Dacă importanţa actorului care de abia a terminat de vorbit este mare, atunci spectatorul va trebui să audă multe cuvinte rostite de celălalt actor, înainte de a-şi desprinde atenţia de la primul şi de a o îndrepta asupra noului vorbitor.

Dacă însă, dimpotrivă, răspunsul celui de al doilea este aşteptat de spectatorul plin de emoţie, care simte acest răspuns ca ceva de o deosebită importanţă în cursul dezvoltării acţiunii, atunci poate că va fi suficientă o singură vocală pentru ca spectatorul să-şi deplaseze atenţia şi s-o concentreze în întregime asupra noului vorbitor.

Vedem, dar, că procesul unui asemenea montaj nu este o simplă cuplare mecanică de imagini. Îmbinarea celor două ritmuri — discuţia înregistrată obiectiv şi imaginea montată — are ca rezultat dezvăluirea conţinutului complet al scenei unde regizorul, prin montaj, dictează oarecum spectatorului anumite atitudini faţă de scenă, atitudini care dez-

văluie conținutul ei lăuntric și-l leagă cu ansamblul filmului.

Așadar, raportul dintre lungimile fragmentelor, raport ce urmează a fi găsit în tratarea de montaj a unei secvențe, nu este o simplă operație mecanică, ci o profundă generalizare a conținutului secvenței. Aci, trebuie să se țină seama de însemnătatea relativă a tuturor personajelor, și, lucrul cel mai important, de interesul spectatorului emoționat, de desfășurarea ritmică a atenției sale, care, în ultimă analiză, condiționează perceperea integrală și clară a filmului.

### RITMUL DUBLU AL SUNETULUI ȘI IMAGINII

Una din principalele probleme ale cinematografului sonor este folosirea posibilităților oferite de dublul ritm sunet-imagine. Regizorul care face montajul este oarecum și primul spectator, principalul spectator. E clar, firește, că numai atunci munca actorului va fi perfectă, cînd el însuși va fi inclus în această muncă de montaj. Aci, în vederea unei munci concrete și perfecte în artă apare, am spune, pură și clară acea a doua parte a ființei actorului, partea care se autoobservă, care se apreciază pe sine din punctul de vedere al spectatorului. Această a doua parte din ființa actorului apare și în teatru.

In cinematograf, actorul poate și trebuie nu numai să-și joace rolul, dar și să știe să realizeze, împreună cu regizorul, tratarea de montaj a personajului, tratarea lui așa cum fusese ea concepută, silind astfel pe spectator să perceapă acest rol tot în semnificația creată de artist. Prin găsirea unei formule de alternare ritmică a fragmentelor imagine-sunet, actorul antrenează irezistibil pe fiecare spectator în aprecierea intimă a jocului și a scenei în general.

Deși cele ce urmează nu au legătură directă cu munca actorului de cinematograf, vreau să mai aduc

totuşi o pildă de montaj din filmul *Dezertorul,* care arată că cele două linii ritmice, sunetul şi imaginea, pot fi unite în diferite tratări.

Cînd am vorbit despre montajul elementelor celor mai simple ale dialogului, reieşea că în sunet a fost oarecum fixată în mod obiectiv realitatea, iar în imagine — atitudinea subiectivă a spectatorului faţă de această realitate.

Se poate proceda invers: se va fixa obiectiv realitatea prin imagine, iar prin sunet se va da o apreciere subiectivă a acestei realităţi, adresată fiecărui spectator în parte.

In ultima parte a *Dezertorului* se arată o demonstraţie a muncitorilor la Berlin şi împrăştierea ei de către poliţie. Cum s-a realizat aceasta? Voi urmări mai întîi cum s-a zugrăvit desfăşurarea demonstraţiei.

Străzile liniştite ale Berlinului, circulaţia autovehiculelor; un poliţist dirijează. Deodată, semne de nelinişte. Privirea poliţistului distinge steagul apărut în depărtare. Panică pe stradă. Străzile devin pustii. Demonstraţia se apropie. Ea se desfăşoară ferm şi sigur. Mulţimea muncitorilor creşte, noi şi noi coloane se alătură, venind din străzile laterale. Chemate prin semnale de alarmă, trec în goană motociclete şi automobile cu detaşamente de poliţişti. Intîlnirea. Demonstraţia s-a oprit. Poliţişti pedeştri şi călări se aruncă asupra muncitorilor. Se încinge o luptă, care se concentrează în cele din urmă în jurul drapelului roşu purtat în fruntea demonstraţiei. Drapelul cade, dar este mereu ridicat. Lupta se desfăşoară cînd în favoarea unora, cînd în favoarea celorlalţi, dar devine din ce în ce mai grea. Poliţia învinge. Demonstraţia este înăbuşită. Steagul a căzut la pămînt împreună cu eroul şi cu poliţiştii care tăbărîseră asupra lui. Arestaţii sînt bătuţi şi tîrîţi la închisoare. Deodată, în ultimul moment, cînd înfrîngerea muncitorilor l-a copleşit pe spectator prin

certitudinea ei, steagul smuls din mîinile dușmanului fîlfîie din nou deasupra mulțimii și se îndepărtează tot mai mult, trecînd din mînă în mînă, afirmînd victoria, poate nu victoria fizică, dar victoria morală incontestabilă a demonstrației.

Așa e zugrăvită desfășurarea demonstrației. Dacă o privim din punctul de vedere al înrîuririi emoționale, ea reprezintă o curbă complicată, care la început urcă, apoi, la mijloc, coboară oarecum, după aceea oscilează, coboară mult și, în cele din urmă, în încheiere, urcă hotărît.

Dar de aceste imagini este legată în film și desfășurarea sonoră. Am vrut ca sunetul să fie aici numai muzică. De obicei muzica e tratată în filmele noastre sonore numai ca un acompaniament, care însoțește inevitabil, într-un paralelism monoton, imaginea.

Dacă mi-ar fi trecut prin minte ca în episodul descris mai sus să leg muzica de imagine tocmai în acest chip obișnuit, ar fi trebuit să fac aproximativ următoarele: un vals cînd sînt prezentate străzile Berlinului; un marș vioi la desfășurarea victorioasă a demonstrației; o temă a primejdiei și neliniștii cînd apare poliția; tema dușmanului mai intensă cînd cade drapelul; fanfarele victorioase cînd drapelul este din nou ridicat; muzică de profundă desperare cînd demonstrația este înăbușită, apoi, din nou, acorduri victorioase cînd drapelul fîlfîie iar deasupra mulțimii.

Împreună cu compozitorul Șaporin [15] am hotărît să apucăm altă cale. Muzica a fost scrisă, executată și filmată în întregime pentru întreaga parte, ca un fragment unitar, cu marșul muncitoresc aspru și sigur de izbîndă, care crește în intensitate, crește continuu și ferm, de la început pînă la sfîrșit.

Care era sensul acestei soluții? Voiam să dăm pe linia a doua, în sunet, aprecierea profundă, su-

biectiv sugerată fiecărui spectator, aprecierea tuturor celor petrecute în cursul demonstrației zugrăvite.

Marxiștii știu că fiecare înfrîngere a muncitorilor înseamnă, de fapt, un pas spre victorie. Caracterul inevitabil din punct de vedere istoric al luptelor de clasă repetate este legat de caracterul istoricește inevitabil al creșterii forței proletariatului și al descompunerii burgheziei. Această idee ne-a dictat nouă linia ascensiunii ferme spre iminenta victorie, pe care am realizat-o în muzică prin complexitatea și caracterul contradictoriu al evenimentelor prezentate în imagini.

Muzica merge pe linia dezvăluirii ca sens a prezentării lăuntrice a acelei dezvoltări istorice inevitabile ce duce la victorie, dezvoltare ce nu se poate despărți de noi, de perceperea noastră, de perceperea imaginii muncitorului care pleacă să lupte. Ce a rezultat pe ecran? Străzile calme ale Berlinului. În același timp, în muzică, sunetele încă liniștite dar ferme ale marșului muncitoresc. Spectatorul capătă o senzație stranie, de nepotrivire între această muzică și aspectul automobilelor splendide care lunecă prin fața magazinelor luxoase. Cînd apare drapelul demonstrației, muzica iese tot mai mult în evidență și este imediat înțeleasă. Ea antrenează pe spectator în aceeași acțiune cu masele muncitoare, care pășesc ferm pe străzile largi devenite pustii.

A năvălit poliția, s-a încins lupta, iar muzica devine tot mai viguroasă, simțită mereu ca spirit al revoluției, care pune în mișcare pe muncitori și-i ține legați de spectator. Drapelul a căzut, dar suflul muzical continuă să urce. Situația muncitorilor e din ce în ce mai grea, dar muzica e tot în creștere. Demonstrația e înăbușită, eroul moare, dar muzica nu încetează de a se intensifica. Înfrîngerea muncitorilor și victoria poliției domină, în timp ce muzica, totuși, continuă să-și sporească puterea. Și, deodată, în ultimul moment, steagul a apărut din nou

deasupra mulțimii. Aceasta coincide în final cu un *coda* de maximă intensitate patetică și încheie, într-o încordare foarte mare, întregul episod, precum și filmul însuși.

La proiecția acestui fragment, mai cu seamă separată de restul filmului, am avut posibilitatea să observ cazuri de puternice zguduiri emoționale, în special la oameni a căror viață este profund legată de lupta clasei muncitoare. Era clar pentru mine că această emoție a spectatorului nu putea fi divizată în elemente separate, captivîndu-l pe spectator printr-un montaj reușit al imaginii și prin înalta calitate a muzicii lui Șaporin. Faptul se explica firește prin elemente mai profunde, care au apărut ca un rezultat al desfășurării îmbinate a două linii: prezentarea obiectivă a realității în imagine și dezvăluirea sensului lăuntric adînc al acestei realități în sunet.

Acest din urmă exemplu nu privește direct munca actorului, dar el arată întreaga importanță și semnificație a tratării sunetului și imaginii nu în conexiunea lor naturalistă primitivă, ci într-o conexiune mai profundă, aș zice realistă, care îl ajută pe cineastul creator să dezvăluie orice fenomen nu numai în prezentarea lui directă, dar și în forma lui cea mai generalizată și mai adîncită. Numai atunci cînd vom ști să simțim în fiecare caz sunetul și imaginea în desfășurări ritmice de sine stătătoare, cînd vom ști să le imprimăm cel de al doilea aspect, care dezvăluie înțelegerea dialectică a oricărui fenomen, numai atunci vom obține elementul autentic, excepțional prin forța lui de înrîurire, element pentru crearea căruia cinematograful oferă atît de multe mijloace tehnice.

Nu trebuie să renunțăm în nici un moment al muncii noastre la această uriașă posibilitate a cinematografului. De aceea, cînd vorbim despre actor trebuie să punem în mod precis problema lărgirii culturii de care are nevoie.

Dacă în cinematograful mut am mai putut tolera situaţia cînd actorul era cu desăvîrşire izolat de montaj atît în cursul filmării, cît şi în timpul lipirii fragmentelor, în cinematograful sonor această situaţie devine de neconceput.

La filmul sonor, posibilităţile actorului sînt foarte mult sporite, în sensul unei prezentări mai accentuate şi mai precise a muncii sale în faţa spectatorului. Dacă el ajunge să simtă şi să înţeleagă just arta montajului, în mîinile lui se află posibilitatea de a dirija fără greş interesul şi emoţia spectatorului. Aceste posibilităţi sînt legate de montajul diferitelor planuri, prin urmare ele atrag o discontinuitate din ce în ce mai mare a jocului său în timpul filmării. Noile posibilităţi creează inevitabil şi noi dificultăţi.

E bine ca actorii şi teoreticienii interpretării actoriceşti în cinematograf să înţeleagă, în sfîrşit, că problema nu trebuie privită sub un singur aspect. Lăsîndu-ne ispitiţi de dorinţa de a crea condiţiile cele mai uşoare şi mai potrivite pentru ca actorul să se afle un timp mai îndelungat în rol, vom promova, în mod inevitabil, teatralizarea cinematografului în sensul cel mai rău al acestei noţiuni. Fragmentele lungi, filmarea scenelor în planuri generale, unde doi sau mai mulţi actori, aflîndu-se tot timpul pe ecran, interpretează rolul lor ca pe scenă, silindu-l pe spectator, întocmai ca la teatru, să aleagă el însuşi ceea ce trebuie să vadă şi ce trebuie să asculte, toate acestea constituie căi greşite în dezvoltarea cinematografului, pentru că astfel, mergînd pe linia minimei rezistenţe, nu folosim elementul pozitiv oferit de cinematograf, element pe care numai el ni-l poate oferi.

Tehnica actorului va fi înţeleasă just numai atunci cînd o vom defini ca o armă de luptă în cursul muncii sale creatoare. Luptă pentru ce? Pentru caracterul unitar şi realist al personajului. Disconti-

nuitatea jocului în cinematograf, discontinuitate care duce la imaginea de montaj, mijloc de puternică înrîurire asupra spectatorului, nu trebuie să fie suprimată mecanic prin secvenţe lungi. Dimpotrivă, cu ajutorul tehnicii actoriceşti, al metodicii muncii actorului trebuie să fie înlăturată o posibilă proastă înrîurire a acestei discontinuităţi asupra caracterului unitar al personajului interpretat. Discontinuităţii în munca de filmare trebuie să-i opunem o muncă de repetiţii unificatoare.

Caracterul unitar, găsit de actor în forul său interior în perioada repetiţiilor, trebuie să prevină izolarea mecanică a diferitelor fragmente cu care actorul va avea de-a face în timpul filmării.

### DICŢIUNEA, MACHIAJUL, GESTUL

În teatru avem trei mijloace principale de folosire a tehnicii actoriceşti: vocea, gestul şi machiajul. Fiecare din aceste elemente este determinat, după cum am mai spus, de însăşi esenţa noţiunii de tehnică, adică de mijloacele de luptă ale actorului împotriva condiţiilor rigide impuse de baza mecanică a teatrului, luptă dusă pentru realizarea caracterului unitar, realist, al personajului.

Cînd actorul lucrează la formarea vocii şi dicţiunii sale, această muncă este cerută nu de esenţa rolului, ci de distanţa dintre scenă şi spectator. Pe scenă, actorul şopteşte tare, contrazicînd însăşi ideea de vorbire în şoaptă. Puţin importă că şoapta nu trebuie să fie auzită de partenerul care stă în apropiere; ea trebuie să fie neapărat auzită de spectatorul de la galerie.

Cînd actorul lucrează la plastica şi expresivitatea gesturilor sale, el va face un gest larg şi generalizat, suprimînd nuanţele, nu pentru că omul a cărui imagine o prezintă ar face aşa, ci pentru că gestul

lui trebuie să fie văzut de spectatorii cei mai depărtaţi.

Actorul îşi pune un fard aprins şi trage o linie de machiaj tot pentru ca formele şi mişcările feţei sale să fie văzute clar de la acea distanţă maximă, pe care o condiţionează în mod mecanic dimensiunile teatrului. Atît gestul, cît şi vocea şi machiajul includ noţiunea de tehnică. Această noţiune va fi înţeleasă pe deplin cînd vom pricepe că actorul, intensificîndu-şi vocea, caută în acelaşi timp să nu transforme cuvintele într-o declamaţie falsă ; cînd amplifică gestul, el caută să păstreze totuşi forma realistă a acestuia ; cînd îşi compune machiajul, el nu se depărtează de naturaleţea chipului său omenesc viu.

Ansamblul muncii actorului de teatru în legătură cu vocea, gestul şi machiajul e întrunit în noţiunea de teatralizare a formei exterioare a personajului interpretat. Firește, ansamblul nu poate fi definit numai ca o simplă tehnică. Această tehnică constituie în acelaşi timp un element special al artei teatrale. Dar, în general, în orice artă, tehnica găsirii unei forme nu poate fi privită ca ceva separat, de sine stătător, izolat de întregul proces al creaţiei.

Vreau să subliniez numai că această latură a muncii actorului este direct legată de condiţiile specifice ale spectacolului de teatru, care sînt deosebite de condiţiile cinematografului.

„Teatralizarea" interpretării actoriceşti nu poate fi privită izolat, ca o „artă" în general. Ea este condiţionată de năzuinţa artistului de a face ca opera lui să fie cît mai vie şi mai impresionantă. Şi dacă vorbim de arta realistă, teatralizarea este legată şi de lupta artistului pentru menţinerea zugrăvirii caracterului complex şi viu al fenomenului real pe care artistul îl oglindeşte în condiţiile teatrului.

Termenului de „teatralizare" a personajului trebuie să-i corespundă în cinematograf noţiunea de „cinematografizare" sau „ecranizare". Sînt de părere

că merită să introducem această noțiune, deoarece munca noastră îi dă un anumit conținut.

Dacă „teatralizarea" cuprinde o prezentare cît mai vie și mai impresionantă a cuvîntului, gestului și mimicii, prezentare făcută chiar de actor, prin efortul voinței sale, care modifică vocea, gestul și mimica lui obișnuite, în schimb, în cinematograf, același proces de amplificare a reliefului și expresivității poate fi realizat de aparatul mobil cu ajutorul primplanului, al *raccourci*-ului, al luminii, al microfonului apropiat și depărtat. Așadar, „cinematografizarea" este legată mai ales de cunoașterea montajului și de folosirea pricepută a principiilor lui.

Orice mișcare expresivă a omului este întotdeauna condiționată de lupta dintre două elemente: pornirea lăuntrică de a da mișcării o cît mai mare amploare, și frîna voinței, care reține mișcarea, imprimîndu-i prin aceasta o formă mai expresivă.

Există anumite norme ale mișcărilor omului în condițiile obișnuite ale vieții reale. Pe scenă, aceste forme de mișcare suferă modificări, în sensul unei oarecare slăbiri a voinței de reținere. Prin acest mijloc, atenuînd, slăbind inhibiția, actorul de teatru păstrează sensul lăuntric, pornirea lăuntrică a gestului și totodată îi mărește amploarea. Astfel, sala poate vedea gestul clar și distinct.

Cinematograful nu-i cere actorului o asemenea frînă a frînei. Pornirea lăuntrică, oricît ar fi fost de stăpînită, va putea totuși să fie și văzută, și auzită de spectator, dacă la filmare s-a apropiat obiectivul fotografic sau microfonul.

Cunoaștem și în teatru încercări de a se obține un caracter realist al interpretării, încercări care au caracterizat în special activitatea lui K.S. Stanislavski și a studioului său.

Ele au fost realizate în forma cea mai reliefată la primele spectacole ale Studioului nr. 1, cînd sala de teatru aproape că nu depășea dimensiunile unei odăi

mai mari, iar spectatorul se găsea cît se poate de aproape de actor. Dar o asemenea muncă în teatru ducea inevitabil la reprezentaţii intime, fapt care venea în contradicţie cu cerinţa oricărei arte : să stîrnească interesul maselor, să captiveze un număr cît mai mare de spectatori.

Protestul împotriva transformării teatrului într-un cerc intim de „trăiri" a dus inevitabil la o pledoarie pentru teatralizarea jocului actorului şi a spectacolului în ansamblu. Protestul a venit chiar şi de la cei mai apropiaţi elevi ai lui K. S. Stanislavski, cum era E. B. Vahtangov [16].

După cum am mai spus, prim-planul cinematografic suprimă contradicţia dintre caracterul realist al interpretării actorului şi necesitatea unui auditoriu cît mai mare posibil.

Ce sarcini noi se pun atunci actorului de cinematograf ? Observăm mai întîi că posibilitatea de a apropia aparatul de actor face inutilă amplificarea nefirească a sonorităţii glasului şi a dimensiunii gesturilor sau mimicii fizionomice. Practic, dispare acel element special al muncii pentru dicţiune şi pentru intensificarea vocii, căci actorul de cinematograf are de învins doar distanţa care-l desparte de partenerul său. Cu alte cuvinte, actorul e pus în condiţiile vieţii reale. (Repet că pe scenă actorul îşi potriveşte intensitatea vocii, călăuzindu-se nu de distanţa care îl desparte de partener, ci de distanţa care îl desparte de spectatorul cel mai depărtat, cel de la galerie).

Dispare de asemenea şi problema machiajului de teatru, machiaj schematic şi aproximativ. În cinematograf, calitatea machiajului, cînd necesitatea lui se impune, reclamă păstrarea complexităţii celei mai subtile a mişcărilor feţei omului. Un obraz lipit sau o linie trasă în locul unei zbîrcituri inexistente sînt pur şi simplu absurde în cinematograf. Ele n-au sens ca la teatru, unde-l ajută pe actor la accentuarea

expresivității personajului. In cinematograf, dimpotrivă, devin o piedică și distrug tocmai acea expresivitate vie din imaginile de prim-plan.

Dacă actorul s-ar machia după regulile teatrului, ar trebui ca în timpul filmării să așezăm aparatul mai departe, la o astfel de distanță, încît amănuntele mișcărilor feței să nu ajungă pînă la spectator.

Schematismul unui asemenea machiaj ar cere, neapărat, cinematografului renunțarea la propriile lui metode de lucru și trecerea la simpla înregistrare a spectacolului de teatru din punctul de vedere al spectatorului din sală. In concluzie, tot ce este „teatralizat" în munca actorului dispare în cinematograf.

In momentul jocului în fața aparatului, munca actorului poate fi cît se poate de apropiată de realitate. Actorul de cinematograf, jucînd în mijlocul naturii, într-o grădină adevărată, lîngă un copac adevărat, lîngă un rîu adevărat, nu trebuie să se simtă străin și izolat de realitatea înconjurătoare, convenționalismul muncii sale manifestîndu-se doar în convenționalismul reclamat de montaj. Munca creatoare cere însă în aceste condiții nu mai puțină încordare, nu mai puțină tehnică decît jocul teatralizat al actorului de teatru.

In cartea *Viața mea în artă,* K. S. Stanislavski povestește că o dată, în timpul unui turneu în provincie, un grup de actori, plimbîndu-se prin parc, s-au pomenit într-o ambianță asemănătoare cu decorurile din actul al doilea al piesei *O lună la țară,* de Turgheniev.

Actorilor le-a surîs ideea de a juca, în ambianța reală, un spectacol improvizat.

Iată ce spune K. S. Stanislavski despre această încercare: „Cînd mi-a venit rîndul să joc, am pornit cu O. L. Knipper [17] de-a lungul aleii, așa cum e prevăzut în indicațiile piesei, dîndu-ne replicile din mers. Ne-am așezat apoi pe o bancă, așa cum scria în caietul nostru de regie, am continuat dialogul și...

ne-am oprit deodată, incapabili să mai continuăm. In plină natură, jocul nostru ni s-a părut fals. Şi totuşi ni s-a spus că am izbutit să ducem simplitatea pînă la naturalism! Cît de convenţionale ni se păreau gesturile pe care ne obişnuisem să le facem pe scenă!" *.

Cred că elementul principal în jocul actorului de cinematograf e tocmai faptul că actorul trebuie să ştie să meargă, împreună cu partenera lui, pe aleea unei grădini adevărate, reale, şi să continue o discuţie începută, şezînd pe o bancă adevărată, sub un copac adevărat, fără a avea sentimentul artificialului şi al discordanţei.

Filmarea în mijlocul naturii a fost întotdeauna profund caracteristică pentru stilul unei adevărate opere cinematografice şi cred că ea va rămîne astfel şi în viitor.

Prezintă interes faptul că realizarea teatralizată a filmului *Furtuna* transformă, în mod inevitabil, puţinele exterioare în fundale artificiale.

K. S. Stanislavski avusese atunci senzaţia de fals, probabil pentru că perceperea ambianţei reale îl readucea la nevoia de a simţi, în toată amploarea ei, realitatea vie a partenerei sale, o nevoie de a vorbi şi de a se mişca astfel încît să fie legat numai de ea, neridicînd vocea mai mult decît cere un om care stă în apropierea altuia, o nevoie de a se aşeza pe bancă astfel încît să-i fie comod, de a se întoarce spre acela cu care vorbea — toate acestea fără să se gîndească la spectatorul care s-ar uita la el de pe un anumit loc şi care i-ar cere nu numai mişcare, dar şi o prezentare accentuată a acesteia.

K. S. Stanislavski avea, desigur, o irezistibilă tendinţă către teatrul realist. Dorea să se transporte pe scenă şi să orienteze educaţia lui de actor tocmai în direcţia unei complete ignorări a sălii. Voia să se

---

* K. S. Stanislavski, *Viaţa mea în artă*, 1958, pag. 291, Cartea rusă.

integreze în viaţa de pe scenă, legat doar de partener, fără a avea senzaţia că „prezintă" special comportarea sa. Şi totuşi, în ciuda acestor tendinţe, la prima ciocnire cu ambianţa realităţii vii, el a simţit imediat influenţa inevitabilă a condiţiilor de teatru asupra formelor muncii creatoare a actorului.

Cînd vorbim despre excesul de teatralism al jocului actorului pe ecran, o facem nu pentru că în teatralism ar fi ceva rău sau supărător. E vorba pur şi simplu de senzaţia neplăcută a absurdităţii, deci şi a falsităţii unei încordări pentru a învinge un obstacol inexistent.

Claritatea prea răspicată în dicţiunea cuvîntului rostit, amplificarea, atît de necesară în teatru, a vocii adecvate, gestul chiar uşor subliniat şi generalizat apărut în prim-planul cinematografic cînd spectatorul se află aşa de aproape de actor, toate acestea creează numaidecît senzaţia de falsitate absurdă şi inutilă.

Dar în condiţiile teatrului, unde tehnica actoricească are drept scop să învingă obstacole efectiv existente, acelaşi decor, acelaşi gest devin artă înaltă şi-l emoţionează pe spectator.

In şcolile de teatru, munca în legătură cu dicţiunea şi cu formarea unei voci adecvate constituie baza tehnicii actorului. Există acum în cinematograful sonor încercări de acest gen. Din păcate însă, ele se bazează pe transplantarea mecanică în cinematograf a practicii teatrale.

Sînt de părere că americanii, care şi-au pus la contribuţie toate forţele pentru perfecţionarea microfonului şi crearea unor aparate care să poată corecta insuficienţele vorbirii pe fonograma filmată, se află pe o cale mai justă.

Problema dicţiunii şi vocii în cinematograful sonor îmi aminteşte de vechiul mit al fotogeniei, problemă pusă la timpul său în chip absurd. Cineaştii afirmau că un actor trebuie să aibă însuşiri speciale în ce

privește fața și trupul, însușiri care să dea o imagine perfectă și expresivă pe ecran. Știm prea bine că practica, legată de perfecționarea tehnicii luminii și filmării, a arătat că se poate obține o imagine frumoasă de la orice om. Trebuie numai să te pricepi să-l filmezi.

### REALISMUL PERSONAJULUI CREAT DE ACTOR

Din toate cele spuse, se poate trage concluzia că tehnica actorului de cinematograf trebuie să se concentreze pe două momente principale. In primul rînd, este vorba de stăpînirea artei pe care am numit-o tratarea de montaj a jocului, cu subordonarea ei sarcinilor de creație ale artei. In al doilea rînd, este știința de a-ți „însuși" organic și unitar fizionomia personajului interpretat.

Aici ne lovim de problema importanței pe care o poate avea în munca actorului de cinematograf ceea ce numim în limbajul obișnuit sinceritate, spontaneitate, naturalețe. Se știe că în cinematograf, spre deosebire de teatru, într-o serie de cazuri concrete am întîlnit actori care se jucau pe ei înșiși. Diferite roluri episodice erau interpretate de oameni care nu avuseseră niciodată legătură cu munca actoricească și care, totuși, creau personaje puternice și impresionante. Ceva mai mult, ei nu intrau în discordanță cu stilul întregului film la care participau și actori de profesie.

Intr-un spectacol de teatru așa ceva nu s-ar fi putut întîmpla. Cîinele viu în *Omul ciudat* și caii vii care tropăie pe pardoseala de scînduri a scenei în *Hamlet* [18] sînt detestabili și nu se integrează de loc în ansamblul spectacolului. In schimb, animalele și copiii, care apar în filme alături de actori, aproape niciodată nu turbură cît de cît unitatea stilistică a operei.

Se poate discuta mult dacă un om întîmplător, un om de pe stradă, un „neactor", poate interpreta

în cinematograf un rol mare şi complex. Dar cert este — şi cine o contestă dă dovadă de neonestitate teoretică — cert este că acest „neactor" întîmplător, jucînd într-un episod mic sau pur şi simplu ca figurant, dacă e pus în film alături de un bun actor de cinema, nu va provoca spectatorului senzaţia de discordanţă, de incoerenţă, pe care i-ar produce-o orice comportare neteatrală a unui personaj pe o scenă de teatru, ca de pildă cîinele şi calul, sau, cum se întîmplă uneori, copiii introduşi în spectacol.

Acelaşi K. S. Stanislavski, care la începutul activităţii sale împingea jocul scenic al actorului pînă la naturalism, a trebuit să renunţe de a introduce în spectacol o ţărancă bătrînă autentică, deşi ea i se părea întruchiparea desăvîrşită a adevărului şi expresivităţii [19].

Nu putem, firește, să-l limităm pe actorul de filme numai la posibilitatea de a se juca pe sine o dată sau de mai multe ori. Chiar dacă şi-ar juca propria lui poveste, el ar fi nevoit să-şi modifice întrucîtva comportarea, subordonînd-o sarcinii puse de întreaga operă, de ansamblul ei, pentru ca, în felul acesta, să dea rolului o orientare ideologică precisă. Firește, nici într-un caz imaginea care apare în film nu va fi şi nu poate fi o simplă copie a persoanei respective cu toate trăsăturile ei individuale. În ultima analiză, „neactorii" întîmplători, capetele tipice sau „tipajele", cum destul de stupid li se mai zice, se supun într-o anumită măsură voinţei regizorului, joacă şi dînşii.

În cursul îndelungatei sale munci la diferite filme, actorul de cinema este pus în situaţia de a crea personaje diverse, deosebite uneori foarte mult de trăsăturile lui caracteristice, individuale. Problema aşa numitei transpuneri în rol, oricum am trata-o, răsare în mod inevitabil.

În cursul procesului de creaţie, actorul ia cunoştinţă de realitate împreună cu spectatorul. Datorită

particularităţilor specifice ale artei lui, el exteriorizează rezultatele cunoaşterii sale, le prezintă ca o nouă comportare meşteşugită, organizată de el. In această muncă, el caută numaidecît să-şi păstreze existenţa individuală într-o formă vie şi neştirbită; caută să continue a se simţi în faţa aparatului ca un om care trăieşte, ca un om cu un caracter unitar, iar nu ca o copie mecanică. Dacă adoptăm poziţia de adversari ai teoriei actorului model mecanic, cred că recunoaştem prin aceasta, pînă la un anumit punct, necesitatea „transpunerii".

Nu voi vorbi încă despre procesul însuşi de studiere a personajului, de integrare în personaj. Pentru aceasta există o serie de procedee reunite într-o metodologie complexă, care a fost supusă unei profunde elaborări de către maeştrii teatrului. Voi vorbi mai tîrziu şi despre importanţa ei pentru noi.

Să relevăm acum numai faptul că trebuie să considerăm că actorul, studiind personajul, transformă comportarea în rol într-o comportare a sa personală, necesară pentru a obţine un personaj viu, unitar, organic, care să impresioneze realist pe spectator. Înţeleşi asupra acestui lucru, vom observa că în teatru actorul se loveşte inevitabil de obligaţia de a teatraliza manifestările personajului. In cinematograf însă, necesitatea acestui element de teatralizare nu există, datorită mobilităţii aparatului şi microfonului, care fac posibilă o filmare de montaj a actorului. In felul acesta, actorul de film e liber să-şi consacre forţele exclusiv apropierii de realitate.

Cum putem cunoaşte că un fenomen este foarte real? Desigur, prin apropierea de el, prin studierea lui adîncită, în toată bogăţia lui, în toată complexitatea legăturilor sale cu alte fenomene.

In artă, numim imagine realistă zugrăvirea realităţii obiective, oglindită cu o precizie şi claritate maximă, cu aprofundare maximă şi cu o maximă îmbrăţişare a complexităţii sale.

Aici s-ar părea că cuvîntul „maxim", folosit atît de des, ne împinge a vedea în exagerările naturalismului o formă superioară a tendinţei realiste în artă.

Totuşi, vom repeta mereu că naturalismul, realismul, idealismul în artă nu sînt fenomene separate, izolate, care ar putea exista independente unul de altul.

Naturalismul şi idealismul sînt, amîndouă, forme hipertrofiate, rupte în dezvoltarea lor de cursul just al procesului cunoaşterii. Cunoaşterea se întoarce întotdeauna de la generalizarea abstractă la concret, pentru ca apoi să se urnească iarăşi înainte printr-o nouă generalizare.

Naturaliştii în artă sînt, faţă de realism, în aceleaşi raporturi ca mecanicismul faţă de materialismul dialectic în filozofie.

Naturalismul copiază fenomenul real fără a-l generaliza. Naturaliştii creează o mecanică rece, cu fenomene lipsite de legături lăuntrice, precum şi lipsite de raporturi care să le lege de alte fenomene, ca particularul de general.

Realismul imaginii merge pe calea unei apropieri de complexitatea obiectului, pe calea adîncirii acestuia în detalii, şi în acelaşi timp pe calea zugrăvirii lui ca o parte dintr-un întreg.

Munca realistă va fi ferită de a cădea în naturalism numai atunci cînd zugrăvirea fenomenelor va ţine seama de legăturile lor lăuntrice, de elementele de generalizare care fac ca fenomenul respectiv să fie o parte legată de un tot.

Raportînd toate acestea la munca actorului, trebuie să spunem că orientarea realistă în artă va împinge pe actor ca, într-o fază a muncii sale, să împreune diferitele fragmente disparate ale jocului său desfăşurat în faţa aparatului, să le reunească într-un tot indisolubil legat de ansamblul spectacolului, şi în

general de locul pe care-l ocupă acel spectacol în viața noastră socială în dezvoltare.

Se cunoaște clasicul paradox al lui Diderot [20]. El credea posibilă o anumită stare sufletească a actorului în timpul jocului, care i-ar permite ca, printr-o excelentă interpretare a rolului, să-l facă pe spectator să plîngă și totodată să-l amuze pe colegul din culise printr-o grimasă caraghioasă. Ar exista, după Diderot, posibilitatea, la actor, a două comportări separate și divizate în mod mecanic — una ca persoană vie, și alta ca actor care joacă. Dar chiar admițînd această posibilitate, ea nu înlătură necesitatea unei unificări organice între cele două comportări, necesitate resimțită de actor într-un anumit moment al muncii sale cu rolul.

In acest sens este profund justă și adevărată în principiile sale teoria lui K. S. Stanislavski. Să zicem că pe scenă actorul nu trăiește în timpul spectacolului aceeași viață cu personajul pe care-l interpretează. Dacă însă, în impresia pe care o capătă spectatorul, există senzația unității vii, realiste a personajului, această unitate trebuie totuși să provină de undeva.

In procesul creator al muncii de studiere a rolului, această unitate trebuie să se producă la un anumit moment. Coquelin [21] și Karatîghin [22], înainte de a fi „prezentat" jocul lor, creaseră desigur undeva și cîndva conținutul unitar al acestei prezentări.

Folosind pilda cinematografului, putem face ca cele spuse de mine să fie mai clare. De fapt, umbrele albe-cenușii care se mișcă pe ecran nu simt nici un fel de emoții. Ele execută, ca să zicem așa, tehnic mișcări fragmentare, separate, care le-au fost fixate. Totuși, spectatorul percepe imagini unitare. De ce? Desigur pentru că la baza alegerii acestor mișcări separate a fost pusă unitatea orga-

nică a fenomenului filmat, un fenomen real și complet.

În cinematograf, găsim o particularitate interesantă, care permite actorului să se oprească, în munca lui, asupra momentului cînd forma interpretării pe care a găsit-o nu s-a transformat încă într-o deprindere mecanică.

Știm că există în teatru primejdia așa-numitei banalizări a rolului.

Într-un pasaj din însemnările sale, K. S. Stanislavski, apreciind comparativ jocul său de la început și cel de mai tîrziu, în rolul doctorului Stockman [23], scrie următoarele: „Îmi analizam trecutul pas cu pas și-mi dădeam seama tot mai limpede că între acel conținut lăuntric pe care-l puneam în fiecare rol nou studiat și interpretarea exterioară în care degenera cu timpul fiecare rol, era o distanță ca de la cer la pămînt. La început, pornirea mea creatoare izvora dintr-un imbold lăuntric, autentic, frumos și plin de emoție. Acum nu mai rămînea însă în el decît o găoace goală, pleava, gunoiul, ce se sedimenta în suflet și în trup din diferite motive întîmplătoare, care nu aveau nimic comun cu arta adevărată" *.

Cred că această dispariție a adevărului lăuntric se producea la K. S. Stanislavski nu atît din cauza numeroaselor tratări ale rolului, ci, desigur, fiindcă însuși K. S. Stanislavski se schimba necontenit. Momentele organice lăuntrice care-l legaseră înainte de figura lui Stockman nu mai existau după o bucată de vreme.

Am citat această pildă pentru că ea subliniază, prin contrast, particularitatea muncii actorului de cinema. La acesta din urmă, legătura vitală, realistă cu personajul interpretat încetează mult mai curînd decît la actorul de teatru. Ba chiar, lucru

---

* K. S. Stanislavski, *Viața mea în artă*, 1958, pag. 350, Cartea rusă.

esențial, ea încetează în momentul cînd, conștient, un artist din orice domeniu al artei, cu excepția teatrului, pune punct cizelării definitive a operei sale.

Actorul de cinema trebuie să fie sincer, veridic în realismul cu care abordează personajul. Actorul de cinema trebuie să fie natural. Această naturalețe nu este tulburată la el de vreo necesitate de teatralizare. Dimpotrivă, tocmai această naturalețe îl împinge imperios spre o intensă muncă pregătitoare pentru însușirea lăuntrică a personajului interpretat.

Toate acestea apropie afirmațiile fundamentale ale școlii lui Stanislavski de cerințele de bază referitoare la actorul de cinematograf.

Cred că o serie întreagă de metode adoptate în școala MHAT-ului sînt deosebit de apropiate, de utile și adaptabile pentru crearea unei școli de actori de cinema, separînd bineînțeles principiile metodicii stanislavskiene de toate elementele de teatralizare care, firește, nu pot lipsi într-o școală de teatru.

Cred că nu școala MHAT-ului, în forma în care există acum, ne interesează pe noi, ci ideile lui K. S. Stanislavski cu privire la veridicitatea jocului actorului, idei pe care pînă la urmă nu le-a realizat (și de altfel nici nu le putea realiza, căci lucrînd în teatru nu putea, firește, evita convenționalismele acestuia).

Sînt extrem de interesante, în amintirile lui K. S. Stanislavski, momentele cînd el se lovea de necesitatea „suprimării gestului", de nevoia imobilității la actorul care joacă, pentru ca astfel întreaga atenție a spectatorului să se concentreze asupra emoțiilor personajului.

K. S. Stanislavski avea impresia că actorul care năzuiește spre veridicitate poate renunța la pre-

zentarea exterioară a stării sale sufleteşti, căci, într-un anumit moment de contact, actorul va şti să transmită spectatorului conţinutul deplin al personajului interpretat. Nu-i decît foarte firesc, ca Stanislavski să se fi lovit de imposibilitatea atingerii unui asemenea obiectiv în teatru.

Este însă de remarcat că ţelul acesta poate fi atins în cinematograf. Ceva mai mult: extrema sobrietate, economia de gesturi practicată la tot pasul în filme şi ajunsă aproape pînă la absenţa totală a gesticulaţiei, această sobrietate este uneori indispensabilă în cinematograf. In prim-plan, gestul nu mai e necesar, pentru simplul motiv că nu se mai vede corpul actorului.

## MUNCA CU „NEACTORUL"

Vorbind despre caracterul realist al muncii actorului de cinema, trebuie să arătăm uriaşa importanţă a experienţei făcute la timpul său în cinematograf, experienţa cu aşa-numiţii „neactori" (evit anume termenul absurd de „tipaj"). Sînt departe de a acorda vreo bază unei teorii care ar afirma că cinematograful nu cere actori special educaţi. La vremea ei, această teorie mi se atribuia stăruitor mie, cu toate că întreaga mea experienţă practică dovedea participarea, în toate filmele mele, a unor actori specializaţi în cinematografie, ba chiar şi a unor vechi actori de teatru.

Dar să lăsăm acele „exagerări teoretice" menţionate adineauri şi să reţinem faptul că, în diferite cazuri de muncă cu „neactorul", am avut prilejul să constat şi să verific prin experienţă cum anumite elemente din comportarea reală a unui om care nu studiase în nici o şcoală de teatru erau perfect la locul lor într-un film şi uneori puteau chiar servi ca model unui actor experimentat.

Mi se pare că această experiență arată, în primul rînd, că actorul de cinema, în ansamblul muncii sale, dar mai cu seamă în fragmentele de filmare, trebuie să lege necontenit comportarea sa de senzația concretă, palpitantă de realitate a țelului cuprins în fragment. Și trebuie să mai spunem că în cinematograf acest țel are aproape întotdeauna el însuși forme palpabile, de o amplă realitate. Ambianța la filmările în plină natură, ambianța „exterioarelor" atît de caracteristice cinematografului, dovedesc acest lucru.

Cum am lucrat, în filmele mele, cu artiștii întîmplători, cu „neactorii"? Procedeul meu era să creez în fragmentul respectiv anumite condiții reale, anume potrivite cu acel „neactor", astfel încît acesta să reacționeze la ele, și reacția lui să fie tocmai elementul de care aveam nevoie pentru film.

Să luăm de pildă pe comsomolistul din *Dezertorul* și fragmentul din jocul lui la ședința din ultimul act. Băiatul filmat în acest rol era un om care se intimida extrem de ușor. Pe de altă parte, era firesc ca ambianța filmării și presimțirea exigențelor regizorului să-l facă să se frămînte și să simtă mereu sfiiciunea care-l paraliza.

Eu am accentuat intenționat această ambianță care-l intimida, tocmai pentru că ea crea nuanța de care aveam nevoie. Cînd i-am ordonat să se ridice în picioare spre a mulțumi pentru aplauze și am început să laud cu entuziasm și fără nici o rezervă admirabilul lui joc, băiatul n-a putut, deși încercase prin toate mijloacele, să-și stăpînească un strașnic zîmbet de satisfacție. Acest surîs de mulțumire deplină mi-a dat ca rezultat un fragment admirabil, pe care îl socot chiar ca unul din cele mai reușite din film în ce privește jocul actoricesc, dacă se poate vorbi, în acest caz, de joc propriu-zis actoricesc.

Toate condiţiile reale din momentul filmării coincideau în fapt cu condiţiile care, ulterior, aveau să apară pe ecran: atît timiditatea comsomolistului ales pe neaşteptate în prezidiul unei adunări uriaşe, cît şi bucuria lui nestăvilită cînd această mare adunare a întîmpinat cu aplauze unanime vestea că băiatul fusese ales.

Firește, nu era aci vorba de joc actoricesc. Creaţia conştientă era exclusă la băiatul care-l interpreta pe comsomolist. Dar experimentul ar putea fi utilizat pentru latura practică, ca ajutor pentru actor, cînd acesta doreşte să găsească, împreună cu regizorul, pentru starea lui sufletească, un sprijin real primit din afară.

Repet încă o dată: în teatru, în majoritatea cazurilor, acest sprijin real trebuie fie imaginat, fie înlocuit cu magicul „dac-ar fi" inventat de K. S. Stanislavski.

Despre acest „dac-ar fi" Stanislavski scrie următoarele: „... actorul îşi spune: «Toate decorurile de aci, pe care le am în faţă, precum şi obiectele, grima, costumele, creaţia în public etc. ... nu sînt decît minciună. Acest lucru îl ştiu, dar nu mă interesează. Nu lucrurile, nu obiectele contează... Dar... *dacă* ceea ce mă înconjoară *ar fi* adevărat, iată ce aş face şi iată cum aş primi cutare ori cutare faptă.»" *

După părerea lui Stanislavski, cu acest magic „dac-ar fi" începe adevărata viaţă creatoare a actorului. Poate că aşa stau lucrurile în teatru, unde teatralizarea comportării actorului constituie o parte inseparabilă a artei sale. În cinematograf, chiar dacă există acest „dac-ar fi", el ia o cu totul altă formă. Şi după toate probabilităţile, acest moment, ca aproape toate momentele de generalizare, este mai cu seamă legat de tratarea de montaj a rolului.

---

* K. S. Stanislavski, *Viaţa mea în artă*, 1958, pag. 360, Cartea rusă.

Mi-aduc aminte de încă un caz caracteristic de muncă cu un „neactor", la realizarea filmului *O întîmplare banală.*

Iată scena. S-au întîlnit tatăl şi micul lui fiu, care este pionier. Nu se văzuseră de mult. E dis-de-dimineaţă. Băiatul abia se dăduse jos din pat. Se întinde, după somn, îndreptîndu-şi muşchii. La întrebarea tatălui: „Ce mai faci, Vania?" — băiatul se întoarce spre el şi, în loc de răspuns, faţa i se luminează într-un zîmbet drăgălaş şi puţin fîstîcit.

Sarcina era grea şi totuşi trebuia, firește, să filmăm un băiat de zece ani, pentru că în cinematograf, chiar şi cel mai retrograd regizor, nedezbărat de apucături teatrale, nu se va încumeta să filmeze un adult — bărbat sau femeie — travestit în băieţel, aşa cum se poate întîmpla pe o scenă de teatru.

Cînd lucrăm cu un „neactor", nu ne putem bizui pe repetiţii. Mişcările învăţate mecanic nu folosesc de obicei la nimic. A găsi printr-un act de creaţie forma necesară şi o dată găsită a o repeta este, firește, de asemenea de neconceput pentru un om fără şcoală de specialitate. Prin urmare, în acest caz complicat trebuie să ţinem seama cît mai nuanţat de caracterul omului filmat, ca să-i creăm condiţiile în care mişcările cerute de regizor să fie o reacţie firească şi certă la impulsul venit din afară.

Am imaginat atunci următoarele: mai întîi am hotărît să-l fac pe acest băiat să simtă o adevărată voluptate de pe urma întinderii membrelor, să simtă nevoia acestei mişcări. Pentru aceasta i-am propus să se încovoaie, să-şi apuce cu mîinile labele picioarelor şi să nu le dea drumul pînă ce nu i-o voi permite eu.

„Uite, i-am spus eu, cînd ai să te întinzi, cînd ai să-ţi dezdoi spinarea, o să simţi o mare plăcere. Şi asta-i tocmai ce-mi trebuie mie".

Dinadins i-am explicat sensul întregii operații, contînd pe faptul că experiența o să-l intereseze și pe dînsul. Aveam nevoie tocmai de acest interes pentru reușita celui de al doilea moment al planului.

Băiatul părea, într-adevăr, interesat. Am simțit-o. După aceea mi-am făcut următorul calcul: cînd am să-i dau voie băiatului să se îndrepte, și cînd el își va dezdoi membrele cu o adevărată mulțumire, am să-i întrerup mișcarea cu întrebarea: „Ei, ce zici, Vania, nu-i așa că-ți place?"

În timpul filmării n-ai voie să vorbești — băiatul o știa prea bine. Îi cunoșteam caracterul și eram sigur că-mi va răspunde nu cu vorbe, ci tocmai cu zîmbetul de care aveam nevoie, un zîmbet afirmativ și întrucîtva stingherit din pricina situației neobișnuite.

Spun din nou că o repetiție n-ar fi servit la nimic. Doream să prind tocmai prospețimea acestei reacții posibile și prevăzute.

Filmarea începu. Băiatul stătu mult timp încovoiat. Cînd i-am dat voie să se îndrepte și cînd el și-a întins membrele, am citit pe fața lui mulțumire, o dublă mulțumire: satisfacția fizică și satisfacția că micul nostru joc reușise. I-am pus atunci întrebarea și am primit drept răspuns minunatul zîmbet de care aveam nevoie. Se putea întîmpla, firește, ca planul să dea greș, dar eu eram încredințat că va reuși. Și nu m-am înșelat.

Munca cu un om oarecare în cinematograf cere, firește, din partea regizorului o inventivitate specială, complicată și nu prea lesne de obținut. Ceea ce, desigur, în munca noastră cu actorul nu trebuie să fie transformat într-un principiu general. De asemenea, aceste procedee practice în munca noastră cu „neactorul" nu le putem transforma în sistem, în regulă de școală. Cred însă, că din experiența unei asemenea munci se poate obține mult pentru practica procesului de pătrundere a persona-

jului, pentru căutarea expresiei exterioare a stărilor sufleteşti.

Crearea condiţiilor favorabile provocării unei reacţii fireşti poate să dea, uneori, chiar şi unui actor de profesie un însemnat ajutor în căutarea formei de interpretare, în special în condiţiile filmării de „exterioare".

In chestiunea „neactorului" mai trebuie adăugat ceva. E drept că nu putem propune ca un actor cu şcoală şi cu experienţă să fie înlocuit, într-un film, cu un om oarecare; pe de altă parte însă, nici nu putem, într-un film care cere un număr imens de personaje, să lucrăm numai cu actori profesionişti. Problema dacă la o viitoare filmare e cazul sau nu să se renunţe complet la actori neprofesionişti nici nu se poate pune. Căci iată un calcul foarte simplu: numărul rolurilor mici, episodice, la teatru se ridică în medie la cincisprezece-douăzeci; în film, filmările scurte şi separate, care fixează pe peliculă chipul a diferiţi oameni, ating o medie de 60-80-100, fiecare din aceste filmări avînd o importanţă destul de mare. Roluri episodice minuscule, care ocupă intervale foarte scurte de timp, de la douăzeci de secunde pînă la un minut, rezolvă totuşi uneori sarcini foarte serioase şi complicate şi cer o înaltă calitate de expresivitate.

Masa, mulţimea, pe scena de teatru rămîne la urma urmelor ceva inform, indivizibil; în cinematograf, masa, după cum ştim, se împarte în primplanuri. Caracterul de general al acestei mulţimi se dezvăluie prin particular. La filmarea în primplan, se cere de la aceşti neprofesionişti o veridicitate tot aşa de mare ca de la actorul care joacă rolul principal.

Dacă pe scenă un episod mic nu poate avea decît un rol secundar, de trăsătură de unire, uneori chiar de simplu fundal, în cinematograf însă, dată fiind concentrarea permanentă a atenţiei spectatorului

pe fiecare cadru, asemenea momente secundare, asemenea momente de racord, nu există.

Într-un film trebuie să cerem ca fiecare fragment, oricît de mic ar fi el, să aibă conținut sută la sută. Aceasta dă filmului o construcție ritmică precisă. Trebuie să îmbinăm această severă exigență față de un episod cît de mic cu exigențele producției, care nu poate să țină angajați permanent un număr prea mare de actori episodici. Ni se poate servi ca exemplu Hollywood-ul, care folosește pentru filmele sale mii de figuranți, locuitori permanenți ai acelui oraș al filmului. Nu cred că sistemul s-ar putea încetățeni la noi. O dezvoltare și o orientare sănătoasă a cinematografiei, artă datoare să cuprindă cît mai mult din realitate, cere creșterea continuă a numărului de filmări în natură, implică deplasări de grupuri de filmare în diferite regiuni ale țării. În aceste deplasări e limpede că nu ne putem permite să transportăm această mulțime imensă de actori destinați numai unor filmări de cîte un minut fiecare.

Va trebui deci, întotdeauna, ca regizorul să știe recruta și folosi pentru filmare localnici, locul filmării fiind adesea foarte depărtat de sediul studioului.

Cred că de această problemă este legată și aceea a machiajului de gen teatral. Nu este admisibil, în film, un machiaj tare, ca acela care în teatru îl poate transforma pe tînărul N. P. Hmeliov [24] într-un portar bătrîn.

Firește, nu este interzisă calea unei adaptări a scenariului la lotul de actori de care dispune întreprinderea cinematografică. Acest sistem de lucru este înclinat să-l recomande, de pildă, L. Kuleșov, care își scrie scenariile ținînd precis seama de mărimea și componența colectivului său. Dar această cale nu mi se pare de natură a folosi exhaustiv

uriașele posibilități ale cinematografului, ci, dimpotrivă, că mai degrabă îl oprește de la o adevărată și intensă dezvoltare.

În acest caz, problema privește chiar stilul muncii. Pentru unul sau doi actori principali am putea, la rigoare, să ne silim a da scenariului proiectat un conținut adecvat. Dar este de neconceput să facem aceasta cînd e vorba de o sută de episoade. O asemenea muncă socot că n-are sens, între altele pentru că, după cum a arătat experiența, o folosire cu bune rezultate artistice a unor neprofesioniști ocazionali rămîne, în cinematografie, o soluție practică admisibilă.

Drumul n-ar putea fi închis decît dacă am susține în mod dogmatic principiul abstract: „cinematograful pentru actor".

## ALEGEREA ROLULUI

Revin la problema muncii actorului de cinema în legătură cu rolul și vreau să mă opresc la momentul inițial, momentul cînd actorul își alege rolul. Actorul de cinema, ca orice artist, pornește de la o profundă studiere a personajului, a ideologiei lui, înțeleasă în adevăratul sens al cuvîntului. În acest proces există în mod inevitabil nu numai elemente obiective, dar și elemente profund subiective.

Dacă vă veți mărgini a lega personajul, așa cum l-ați conceput, numai de mesajul piesei sau al scenariului privite în ansamblu, și nu vă veți simți personal și profund interesați de ducerea la îndeplinire a acestui mesaj, nu veți face artă adevărată.

Dacă piesa, în ansamblul ei, și rolul ales de actor rezolvă probleme străine de lumea lăuntrică a actorului, rupte de viața lui interioară, nu se va obține artă adevărată. Numai în cazul cînd piesa și rolul exprimă, într-o oarecare măsură, ceea ce ar fi vrut să spună cu sinceritate și pasiune artistul

însuşi, numai atunci putem fi siguri că munca lui va fi o adevărată muncă de creaţie.

Afirm că încă de la început, încă din primul moment al întîlnirii actorului cu rolul, trebuie să opereze interesul său profund.

Dar în afară de acest interes lăuntric general, plasat chiar la începutul muncii sale, actorul mai trebuie să simtă şi un alt interes, să simtă clar şi să-şi cîntărească bine posibilităţile de îndeplinire perfectă a muncii sale viitoare. Rolul nu-l poate desigur interesa numai prin conţinutul lui ideologic. Este inevitabil şi un alt element, sezisarea, în acel rol, a unor laturi speciale, care pot avea legătură cu unele trăsături personale ale actorului, trăsături de caracter şi de cultură. Ele pot deveni puncte de sprijin iniţiale pentru viitoarea lui muncă concretă de integrare în personaj.

In momentul primei sale întîlniri cu rolul, actorul îl percepe şi din punct de vedere emoţional. Il percepe în sine, ca atare, şi în afară de legătura lui generală cu ansamblul scenariului. Această presimţire iniţială a amploarei personajului şi a caracterului său realist aparţine direct actorului, dar poate fi găsită şi cu ajutorul regizorului.

Şi într-un caz, şi în celălalt, este indispensabil să existe, la actor, acel element al interesului profund pentru posibilităţile viitoarei sale munci. Acest element condiţionează alegerea unui rol definit.

Trebuie să ne oprim asupra problemei alegerii rolului, fiindcă se mai întîmplă încă şi azi în practica noastră să se distribuie în mod mecanic rolurile între actori, fără a se ţine uneori seama de calităţile lor personale şi aproape întotdeauna fără a lua în considerare în ce măsură actorul este interesat de acel rol.

E clar că munca actorului în legătură cu rolul nu va da rezultate bune decît dacă e precedată de o

alegere pornită din interesul și puternica dorință a actorului de a juca tocmai acest rol.

In această privință actorul de cinematograf se găsește în condiții mult mai puțin favorabile decît cel de teatru. In cinematograf nu există, sau, mai just, există extrem de puține colective actoricești bine înjghebate. De regulă, scenariul se scrie pentru un anumit regizor, fără să se țină seama de actori, selecționați de-abia mai tîrziu.

Aproape că nu există caz, în cinematograf, cînd actorul să-și fi ales rolul. Această posibilitate se mărginește eventual doar la acceptarea sau refuzul unei propuneri.

Trebuie să spunem că răspunderea unei asemenea situații nu o poartă numai organizarea producției și nici numai lipsa de inițiativă la regizori și scenariști. Cred că un rol foarte mare îl joacă aci și cultura cinematografică a actorului însuși.

Să analizăm cu atenție ceea ce poate reprezenta acea primă atracție pentru rol, care trebuie, de fapt, să rezolve alegerea făcută de actor.

Inainte de a începe munca în legătură cu personajul, actorul trebuie (de aceea este el artist) să știe oarecum cuprinde în trăsăturile ei generale, în ansamblul ei, această viitoare muncă a sa. Aci trebuie să existe și interesul, și emoția stîrnite de aceste sarcini generale; aci trebuie să existe neapărat senzația clară a posibilităților tratării exterioare a personajului, posibilități legate de cunoașterea de către actor a propriilor sale trăsături de caracter, precum și a tehnicii pe care o posedă.

Știm că, adeseori, în teatru se găseau artiști comici care doreau să interpreteze pe Hamlet. Dar se abțineau s-o facă sau, după ce o făceau, se convingeau că atracția lor fusese greșită și absurdă. Un actor, un maestru, nu se poate pasiona numai pentru ideea abstractă a personajului; pasiunea lui trebuie să fie alimentată și de datele concrete

privind propria lui capacitate tehnică şi propriul său caracter.

Actorul trebuie să seziseze uşor toate posibilităţile oferite de viitorul rol. Este vorba de acea proiectare generală şi iniţială, indispensabilă în orice muncă, şi care ţine serios seama şi de dificultăţile sarcinii respective. Pe temeiul acestei proiectări, omul acceptă conştient munca sau, dimpotrivă, se abţine. La baza acestei simţiri iniţiale a rolului stau, cum am mai spus, mulţi factori : preocuparea ideologică generală, considerarea şi înţelegerea tuturor forţelor disponibile, aprecierea însuşirilor sale de actor, a procedeelor pe care le stăpîneşte, a caracterului, temperamentului său propriu, în sfîrşit a tuturor particularităţilor sale psihofizice.

Cînd actorul de teatru începe să simtă personajul în liniile lui generale şi începe să analizeze dorinţa sau lipsa lui de dorinţă de a-l studia, el foloseşte întru aceasta cunoştinţele lui asupra specificului muncii de teatru.

Am spus că un actor de cinema, prin sistemul educaţiei sale, trebuie să se situeze cel mai aproape de şcoala lui K. S. Stanislavski. De aceea, în principal, atracţia sa iniţială trebuie să se bizuie mai cu seamă pe conţinutul intim al personajului. Dar ar fi profund greşit şi chiar inadmisibil să izolăm acest conţinut de formele exterioare în care acest personaj va fi transmis, pe ecran, spectatorului.

Din păcate, cunoaşterea completă a acestor forme aparţinea pînă astăzi numai regizorului. Actorul nu avea de loc asemenea cunoştinţe, sau le avea într-o măsură cu totul insuficientă. Se dovedea deci că atracţia actorului de cinema pentru un rol era, în majoritatea cazurilor, spontană, nesistematică, putînd uneori să se asemene cu cazul de care am mai vorbit, cînd actori comici voiau să-l interpreteze pe Hamlet. Atracţia pentru rol este serioasă şi bine cumpănită atunci cînd actorul simte, chiar

de la început, că rolul, prin toate elementele lui, îl emoţionează, îl interesează, şi că totodată şi dînsul se ştie capabil să-i dea o formă artistică; că sarcinile, oricît de grele, sînt totuşi realizabile. În aceasta rezidă totul.

Atracţia iniţială pentru rol va fi eficientă dacă actorul posedă depline şi multilaterale cunoştinţe asupra tehnicii artei sale. Trebuie să stăpînească bine tehnica pentru a putea afirma sigur că atracţia pentru un rol va da rezultatul necesar.

La un actor de teatru care îşi cunoaşte scena, regizorul, partenerii şi baza tehnică a teatrului unde lucrează, această intuiţie iniţială a viitorului său joc îl poate duce pînă la închipuirea netă că se şi află pe scenă, în faţa spectatorilor.

Actorii de cinematograf, în genere nu sînt în stare să-şi reprezinte anticipat posibilităţile de a crea forma definitivă a rolului, a personajului pe ecran. Dar un actor nu se poate dispensa de o asemenea reprezentare. Pînă acum ea fusese privilegiul exclusiv al regizorului. El era şi este omul care a văzut anticipat imaginea de montaj a actorului, acea imagine pe care mai tîrziu o va vedea, pe ecran, spectatorul. Regizorul trebuie să introducă în lumea subiectivă a actorului reprezentarea pe care şi-a făcut-o dînsul.

Firește, actorul de cinema nu e vinovat că organizarea generală a producţiei noastre i-a stingherit posibilităţile unei suficient de adîncite culturi cinematografice. Oricum însă, el a fost pus astfel în situaţia de a nu-şi putea lua o răspundere efectivă în alegerea unui rol. El fusese ţinut, în mod mecanic, departe de domeniul montajului rezervat exclusiv regizorului, cînd, de fapt, tocmai cunoaşterea acestui domeniu condiţionează, în primul rînd şi mai cu seamă, cultura actorului.

Concluzia în problema atracţiei iniţiale a actorului pentru un rol este că actorul trebuie să-şi facă

neapărat o cultură mult mai bogată şi mai profundă, astfel ca această atracţie să nu fie un impuls spontan, ci un moment necesar în munca de creare a personajului.

## COLECTIVUL DE CREAŢIE

Discutîndu-se problema necesităţii unei participări active a actorului la alegerea rolului, s-a crezut un timp că o soluţie ar fi organizarea aşa-numitelor cereri de rol, cereri făcute de actor şi bazate pe o argumentare prolixă cum că planurile tematice ale studiourilor cinematografice nu trebuie să fie numai expresia concretă a năzuinţelor creatoare ale scenariştilor şi regizorilor, dar şi ale actorilor. Trebuie deci, ca şi ei să ceară anumite roluri. Socot că un asemenea sistem de lucru nu poate duce decît la o selecţionare mecanică a cererilor, inutilă şi absurdă. Citirea acestor cereri şi memorii, oricît de atentă, nu poate, firește, înlocui, pentru regizor şi scenarist, necesitatea de a-l cunoaşte şi simţi efectiv pe actorul viu.

Pentru ca acesta să fie înţeles cu adevărat şi apreciat de regizor, e nevoie nu de cereri şi simple întîlniri, ci de o profundă studiere reciprocă. Trebuie să spunem deschis că în actuala stare de lucruri majoritatea regizorilor şi actorilor, cu toate că numărul lor este relativ mic, pur şi simplu nu se cunosc între ei. De aceea, problema colectivelor de filmare se află astăzi la un nivel inferior chiar şi fazei celei mai începătoare.

Vorbind despre experienţa mea personală, am arătat la ce grad de apropiere sufletească cu actorul trebuie să ajungă regizorul pentru ca filmarea să se desfăşoare în atmosfera de ajutor şi încredere reciprocă, necesară unei munci creatoare desăvîrşite.

Colectivele noastre de filmare n-au timp să se înjghebe şi să se închege, nici măcar pentru durata scurtă a unui singur film.

De cele mai multe ori, regizorul nu-i cunoaşte cu adevărat pe actori — nici chiar pe cei principali — decît pe la sfîrşitul realizării filmului.

Trebuie să spun din nou, pe baza experienţei mele personale, că un adevărat contact sufletesc cu V. Baranovskaia nu l-am avut decît spre mijlocul filmului. Cu actorul Livanov [25] a fost şi mai rău: înţelegerea noastră pe chestiunile de creaţie s-a produs de-abia la sfîrşitul filmărilor.

O asemenea necunoaştere a actorului este, firește, inadmisibilă şi cere măsuri organizatorice din cele mai energice.

Nu cred că formarea de colective de creaţie permanente va epuiza problema. Voi continua să afirm că un colectiv de actori foarte numeros, dată fiind posibilitatea limitată a actorului de cinema de a-şi schimba aspectul exterior, va îngrădi, desigur, avîntul realizatorilor, în special pe al scenaristului. Prin aceasta se dă o lovitură celui mai important element al unui film: conţinutul ideologic.

Totuşi, organizarea unor colective permanente, care să cultive în munca lor sudura eforturilor de creaţie ale tuturor actorilor, trebuie sprijinită şi dezvoltată prin toate mijloacele, măcar în scop pedagogic, pentru ridicarea nivelului culturii cinematografice generale a actorului.

Sînt de părere că, în afară de instituirea unor colective permanente, trebuie să ne mai gîndim şi la condiţiile care ar permite actorului şi regizorului, care şi-au unit forţele pentru realizarea cîtorva filme, să se cunoască reciproc cît mai adînc şi să realizeze sudura în gradul cel mai înalt.

Ştim că unica bază pentru înjghebarea unui asemenea colectiv este, înainte de toate, participarea

organică la procesul de creaţie a tuturor lucrătorilor. Concepţiile trebuie să fie comune, metodele de lucru comune, cultura cinematografică comună.

Adevărata muncă a colectivului şi, dacă vreţi, însăşi posibilitatea de a înjgheba un asemenea colectiv, nu se poate ivi decît dacă membrii grupului de filmare îşi vor duce munca în contact reciproc, chiar în faza ei incipientă. In asemenea împrejurări, apare în mod inevitabil problema participării actorului la munca în legătură cu scenariul. Ne-am referit înainte la cazul cînd actorul se întîlneşte cu un scenariu gata făcut, cu un rol gata întocmit şi caută în acest rol elemente care să-l pasioneze, care să dea viitoarei sale munci creatoare amploare şi bogăţie de conţinut.

Sînt cazuri cînd scenariul e scris în vederea unui anumit actor, cînd scenaristul îl cunoaşte pe actor, cînd deci există un anumit colectiv permanent.

Dar se mai poate întîmpla ca un actor, antrenat în munca de regizor şi scenarist, antrenat chiar în procesul de compunere a scenariului, să poată exercita o influenţă asupra rolului ce urmează a fi creat. Ne găsim aci în faţa unui contact complex — scenarist, scenariu, rol, actor, regizor. Acest sistem poate fi creat încă înainte de a da scenariului scris forma definitivă în foile de montaj. Din păcate, n-am întîlnit pînă acum nimic de acest fel în practica noastră cinematografică.

Oarecare legături între regizor şi actori sau între regizor şi scenarist au existat. Dar un contact deplin între actor, scenarist şi regizor n-a existat pînă acum la noi.

Personal n-am avut niciodată colectivul meu propriu, şi, în cursul muncii mele, antrenam prea puţin pe actor în munca de creaţie a filmului privit în ansamblul lui. Asta datorită în mare măsură condiţiilor producţiei, care nu lăsau timp pentru un

contact reciproc puternic între membrii colectivului de filmare.

Să creezi acest contact adevărat în faza muncii de filmare e prea tîrziu, în majoritatea cazurilor chiar imposibil. Se poate stîrni un interes mai mare sau mai mic al actorului, o pasiune mai mare sau mai mică pentru fiecare fragment în parte; dar nu se va putea obține o adevărată sudură. Așa se explică de ce actorul era neglijat chiar în cea mai importantă perioadă a realizării filmului, în perioada montajului. În această fază, actorul se retrăgea pentru a nu se mai înapoia decît atunci cînd filmul era complet gata, adică atunci cînd actorul nu mai putea schimba nimic din ce făcuse regizorul.

De ce atîta nervozitate și supraîncordare în perioada de filmare? In special pentru că întotdeauna trebuia să începi lucrul cu un scenariu neterminat. Lipsea complet perioada de pregătire. În timpul perioadei de filmare, aproape întreaga energie a regizorului se consuma în legătură cu foile de montaj, iar el nu reușea să facă cunoscute colectivului elementele cele mai importante ale muncii de creație decît cu o zi sau uneori cu o oră înainte de filmare.

Era, firește, un mod foarte criticabil de a-l include pe actor în munca creatoare a colectivului. Un adevărat colectiv nu se poate forma în cursul muncii de filmare. Esențială este perioada de pregătire.

Numai atunci se găsesc toate condițiile necesare trasării căilor generale pentru o înțelegere reciprocă. Numai în perioada de pregătire se poate înfiripa și fixa o orientare sistematică, realizînd astfel progrese eficiente.

Am mai vorbit despre situația defavorabilă a actorului de cinema în producția noastră. Regizorul are putința să-și expună clar intențiile, să-și aleagă actorii, să-și aleagă scenaristul potrivit, care

să-i realizeze concepțiile. În schimb, actorul de cinema nu are deocamdată nici un mijloc de a pretinde și de a obține să lucreze în direcția determinată pe care și-a ales-o.

Unii propun următoarea soluție: să se permită actorilor de cinema ca, în cursul perioadei de pregătire stabilite de regizor, să-și încerce aptitudinile ca dublură și să-și dovedească astfel superioritatea în rolul respectiv. Sub aspect practic, propunerea nu e fericită. Ca să poți să alegi, trebuie să ai de unde alege. Li se dă acum actorilor această posibilitate? Nu, nu li se dă, pentru că ei sînt ținuți izolați de elaborarea scenariului. Ei nu știu nimic despre lucrările care duc la forma definitivă a scenariului, unde apar deja trăsăturile individuale bine conturate ale personajelor, care aproape că indică pe cutare sau cutare actor. Toate acestea se petrec izolat de masa actorilor. Cînd trec de la libret, unde sînt doar schițate trăsăturile generale ale viitoarelor personaje, la elaborarea scenariului și a foilor de montaj, scenaristul și regizorul acaparează practic toate posibilitățile actorului de a-și alege rolul.

Dacă, cel puțin, atunci cînd se află încă în starea inițială de libret, scenariul ar fi larg difuzat printre actori, s-ar putea organiza munca în așa fel, ca actorii, chibzuind asupra posibilităților lor, să poată cu adevărat alege: să-și aleagă regizorul, să-și aleagă scenariile, iar apoi, în contactul lor de mai tîrziu, să traducă în fapt posibilitatea muncii creatoare în comun. Aceasta ar însemna un prim pas real spre organizare într-un colectiv de creație.

La rezolvarea practică a acestei probleme, cred că se vor ivi și unele dificultăți serioase. De obicei, numărul actorilor unei întreprinderi este foarte limitat. Tot așa și numărul regizorilor ei. Dacă vorbim despre posibilitatea unei largi utilizări a tuturor forțelor pentru formarea unor colective de creație,

V. Pudovkin în rolul lui Feodor Protasov din filmul *Cadavrul viu* (1929)

V. Pudovkin și regizorul italian Vittorio de Sica la festivalul internațional

e cazul, desigur, să vorbim despre suprimarea, cel puțin pentru început, a răzleților diferitelor întreprinderi cinematografice.

Cred că o întreprindere cinematografică poate pretinde să fie separată, să aibă o organizare aparte, numai dacă posedă o anumită fizionomie creatoare proprie, dacă diferitele ei colective de filmare bine sudate constituie și ele un ansamblu supraordonat acestora, de asemenea bine sudat din punct de vedere al creației. Dar, deocamdată, asemenea întreprinderi nu există la noi. Forțele actoricești și regizorale sînt repartizate la întîmplare, fără nici o legătură cu stilul muncii, fără legătură cu așa-numita orientare artistică. Dacă așa stau lucrurile, și dacă scopul nostru e tocmai să efectuăm o regrupare a cineaștilor după criteriul stilului sau orientării comune, cred că trebuie să ne gîndim serios la posibilitatea unui larg schimb de cineaști între diferitele întreprinderi.

Larga difuzare a libretelor, larga discutare a orientării principale din diferite filme trebuie făcute, după părerea mea, nu în cadrul unei singure întreprinderi, ci al mai multora. În chipul acesta, selecționarea reciprocă a regizorului și actorului vor fi puse în condiții concrete optime.

În legătură directă cu toate acestea e și așa-numita problemă a genului actorului. E vorba de limitele posibilităților pe care le oferă un actor, și care, în cinematograf, capătă un caracter aproape pur material, legat de expresivitatea fizică a artistului. Posibilitatea de a schimba exteriorul actorului este mult mai limitată în cinematograf decît în teatru.

Cu cît tratarea unui personaj este mai adîncită, cu cît un actor se integrează mai organic și mai viu în viața acestuia, cu atît mai utilă este, în cinematograf, redarea detaliată și realistă a figurii lui. Personajul pe care îl creează un actor de cinema

este legat, mult mai mult decît la teatru, de caracterul, de temperamentul individual, de însuşirile fizice ale actorului însuşi.

Din punctul de vedere al redării realiste, sînt aproape definitiv eliminate aci posibilităţile unui machiaj artificial. E vorba, în special, de acel machiaj prin care se pictează plan, în două dimensiuni, relieful, formele în trei dimensiuni, aşa cum se face pentru scenă. De asemenea nu se poate desena în cinematograf nici proeminenţe pe faţă, ca la teatru, pentru că lumina oscilantă, lumina de contraste a reflectoarelor va dezvălui întotdeauna, prin mobilitatea ei, imobilitatea falsă a desenului care voise să imite o umbră pe obraz, transformînd desenul pur şi simplu într-o pată murdară. În cinematograf nu se pot zugrăvi false proeminenţe ale feţei. Acestea trebuie fabricate în trei dimensiuni. Pe de altă parte, proeminenţa confecţionată şi lipită nu trebuie să depăşească anumite dimensiuni foarte reduse, altminteri încetează de a mai părea adevărată şi va distona faţă de jocul viu şi fin al muşchilor feţei omeneşti.

În teatru, toate acestea sînt posibile pentru că lumina egală a rampei şi a aranjamentelor de ecleraj indirect nu dau umbre. Astfel, pe spectatorul care se află la distanţă mare de scenă nu-l supără imobilitatea grosolană a petei machiate.

Rolurile actoriceşti în cinematograf sînt foarte variate, din ce în ce mai variate. Aceasta, mai ales, pentru că filmele noi creează roluri cu noi contururi psihologice, permiţînd actorului comportări noi în condiţii noi. În cinematograf, unul şi acelaşi actor, cu aceeaşi înfăţişare exterioară, cu acelaşi temperament, poate juca în foarte multe şi diferite filme.

Se ştie că, de pildă, Chaplin, păstrînd acelaşi machiaj şi acelaşi caracter moral, a dat o imagine

sintetică de o imensă valoare de-a lungul unei bogate serii de filme diferite.

Cred că tocmai în felul acesta trebuie să privim problema limitei posibilităţilor unui actor de cinema.

Aci apare problema „stelelor". Cum este creată şi folosită „steaua" de cinema în lumea burgheză? Dacă vreun actor de film a fost apreciat de public pentru fizicul său, pentru jocul său, care de altfel în majoritatea cazurilor se reduce la trucaje, atunci întreprinderea cinematografică va face imposibilul ca să păstreze cu minuţiozitate tot ceea ce, la acel actor, a plăcut publicului. La aceste însuşiri, va căuta prin toate mijloacele să adapteze orice material, bineînţeles un material care să aibă sens şi să fie interesant. De fapt „stelei" găsite într-o anumită formă i se adaptează de către regizor, la ordinul patronilor, diverse fundale. Astfel îl vedem, de pildă, pe Adolphe Menjou [26], care jucase aşa de strălucit sub regia lui Chaplin, trecînd printr-o lungă serie de alte filme, de data asta proaste, în care îşi păstrează în mod mecanic vechiul exterior şi schema primei sale comportări. Astfel el se transformă treptat-treptat într-o simplă păpuşă tot mai lipsită de interes.

Cred că această metodă de prezentare repetată a unui actor pe care l-a îndrăgit spectatorul este inacceptabilă la noi, şi în general inacceptabilă în munca de artă.

Apariţia repetată a figurii aceluiaşi actor în filme diferite trebuie să se producă nu pentru că sub acest aspect neschimbat îl place publicul, ci pentru că actorul poate şi trebuie să facă mereu noi paşi în direcţia pe care şi-a ales-o. El trebuie, ca să spunem aşa, să dezvolte mai departe personajul la care a început să lucreze, să-l facă să treacă printr-o nouă zonă a realităţii.

Menjou se prezenta repetîndu-se pur şi simplu, concomitent cu scăderea progresivă a măiestriei

sale. Căci nu el se integra în film, ci filmul se realiza în jurul lui.

Chaplin pare şi el că păstrează aceeaşi imagine. Totuşi, cît de nou şi interesant este el în fiecare film! Căci Chaplin trece prin domenii mereu noi ale realităţii, creînd în felul acesta o serie de opere de artă organic unitare.

Filmele cu un actor care se repetă trebuie să corespundă unui anumit proces de dezvoltare, unui progres firesc, care face din repetările actorului un mijloc de dezvăluire din ce în ce mai profundă a personajului interpretat de el.

## EXPERIENŢA PERSONALĂ

In încheiere, vreau să spun cîteva cuvinte despre experienţa mea personală din munca de actor. Am impresia că aici vom găsi urmele întregii obscurităţi şi confuzii a orientării intime din pricina cărora aproape că nu există pînă azi o şcoală în arta actorului de cinema. Primele mele roluri au fost legate de metoda lui L. Kuleşov. Singurul conţinut al jocului actoricesc era la el expresivitatea exterioară, privită doar ca o succesiune mecanică de mişcări, uneori alese de actor, alteori dictate de regizor.

Imaginea de montaj a actorului pe ecran se construia de asemenea prin lipirea pur mecanică a fragmentelor, legate între ele doar prin ordinea cronologică a unor mişcări schematizate. Chiar şi momentele de prim-plan, care se părea că trebuie să reclame actorului o deosebită muncă sufletească, se reduceau în medie la învăţarea pe dinafară a mişcărilor fizionomice descompuse în elemente. Regizorul comanda întinderea înainte a maxilarului, holbarea ochilor, aplecarea sau ridicarea capului. Asemenea comenzi erau ceva obişnuit în şedinţele de filmare.

Ni se spunea, desigur, că putem şi chiar că trebuie să bazăm aceste mişcări pe ceva psihic. Dar acest „ceva" nu era definit de nimeni, sub nici o formă.

Imi aduc aminte că, uneori, acest „ceva" era pur şi simplu bucuria că schema învăţată se desfăşurase bine şi fără piedici. In schimb, alteori, simţeam o însufleţire cu totul nedefinită, pe care era greu s-o separ de senzaţia fizică generală de încordare, legată de conştiinţa importanţei muncii îndeplinite.

Aşa am lucrat în filmele *Mr. West* şi *Raza morţii* [27]. Trebuie să spun că în această muncă a avut un rol uriaş faptul că L. Kuleşov, cu marele său talent pedagogic, m-a făcut să pătrund adînc atît în arta scenariului, cît şi în aceea a montajului. Tot el îmi permitea, în afară de munca mea de actor, să regizez şi eu diferite scene cu alţi actori.

Cuprinderea întregului proces de creaţie a filmului, cuprinderea tuturor aspectelor ei, m-a învăţat să simt cum personalitatea mea ia parte nu numai la debitarea unui rol în faţa aparatului, dar şi la desfăşurarea imaginilor viitoare care aveau să apară ca urmare a montajului.

Cred că şcoala lui Kuleşov, cu tot caracterul mecanic al concepţiei despre actor din acea vreme, a adus un foarte mare serviciu tuturor membrilor colectivului. Şi nu-i de mirare dacă actori minunaţi, ca V. Foghel şi S. Komarov [28], au putut ieşi din această echipă.

Am încercat să mă bizui în munca mea de atunci pe stările mele sufleteşti, să găsesc o legătură în forul meu interior, care să-mi permită ca în timpul interpretării să-mi simt complet fiinţa. Dar n-am avut, cît am lucrat cu Kuleşov, posibilitatea să dezvolt cu adevărat această intenţie. Iată însă că, la Mejrabpom [29], am trecut dintr-o dată la o muncă independentă. Numai atunci am putut aborda în alt chip sarcina actorului, ce-i drept, de data

aceasta în cadrul muncii de regizor, distribuindu-mi totuşi şi mie în fiecare film un rol, cel puţin unul mic.

Mi se pare destul de reuşit fragmentul din *Mama* unde interpretam rolul unui ofiţer, copoi poliţienesc venit să percheziţioneze locuinţa lui Pavel. Îmi aduc aminte că în această muncă, după vechiul obicei, puneam încă accentul pe aspectul exterior. Am început prin a-mi tunde părul ca peria, am lăsat să-mi crească mustăţi, mi-am pus nişte ochelari care mi se păreau că contrastează bine cu uniforma militară (uniforma e presupusă a imprima întotdeauna omului o oarecare alură bărbată şi vitează). Toate acestea mi se părea că subliniază sluţenia, hidoşenia sufletească a copoiului poliţienesc.

Îmi aduc aminte că unica stare sufletească pe care încercam să mă bizui în jocul meu era o stare de acreală şi plictiseală, care mi se părea că trebuie să provoace la spectator senzaţia foarte vie a mecanismului unui suflet de poliţist, minte rigidă care implacabil face să degenereze orice licărire de gîndire şi simţire vie.

Îmi aduc aminte că întreaga muncă în legătură cu acest mic rol era foarte strîns legată de elaborarea ei în montaj. Figura somnolentă, sastisită a poliţistului, lucrată în planuri generale şi mijlocii, era intenţionat transpusă în prim-planuri şi „grosplan"-uri ori de cîte ori, în cursul rolului, licărea interesul copoiului pentru urma pe care o adulmeca.

Singurul meu rol care cerea o muncă actoricească mai importantă a fost acela al lui Fedia din *Cadavrul viu*[30]. Aici nu mai eram eu regizorul. Sarcina era mare şi complexă. Trebuia pusă în toată amploarea problema caracterului unitar al personajului, orientarea lui morală, locul lui în film, semnificaţia filmului în ansamblu. Mărturisesc cinstit că n-am făcut nimic din toate acestea.

Datorită condițiilor în care s-a lucrat filmul, munca mea s-a desfășurat sub semnul necesității de a mă odihni după munca de regizor. M-am pus în întregime la dispoziția regizorului, cu hotărîrea conștientă de a interpreta rolul lui Fedea astfel ca, în nici unul din fragmentele filmate, să nu schimb ceva din trăsăturile mele exterioare, și nici din acelea ale caracterului meu personal.

De fapt, problema creării unui personaj unitar am lăsat-o în întregime regizorului. N-am conceput o imagine de montaj în ansamblu. Aveam idee numai de tratarea de montaj a unor fragmente separate. Elementul general de legătură între fragmente eram eu însumi; ca să vorbim deschis, l-am interpretat pe acest eu însumi.

În fiecare moment al jocului, printr-o serie întreagă de procedee individuale, aplicabile numai mie, mă aduceam în starea care să-mi permită ca, în cadrul sincerității mele personale și al unității caracterului meu propriu, să fac o serie de mișcări, să săvîrșesc o acțiune cerută de scenariu și de regizor.

Îmi aduc aminte de scena unde stam cu revolverul lîngă sobă și priveam de acolo cu expresia fizionomică semidementă a omului pe punctul de a se sinucide. Îmi aduc aminte că pentru acest fragment, ascunzîndu-mă de aparat îndărătul sobei, ținînd revolverul în dreptul inimii, repetam mereu fraza lui Kirilov din romanul *Posedații*, al lui F. Dostoievski: „În mine, în mine, în mine". Astfel, aproape că mi-am produs o stare de transă. În această stare mă aflam în momentul cînd am apărut de după colț.

Îmi aduc aminte de o altă caracteristică scenă de același fel.

În vestibulul gol, înainte de a-mi părăsi casa și soția, îmi iau rămas bun de la sora acesteia. Îmi aduc aminte că mi-a fost foarte ușor să provoc

în mine un sentiment de solicitudine şi duioşie faţă de fata care interpreta rolul surorii. Ea îmi plăcea, ca om, şi în viaţă. Era uşor şi simplu să mă emoţioneze gîndul că trebuie să mă despart pentru totdeauna de ea, s-o las singură în această casă pustie, îmi era uşor să provoc în mine dorinţa de a o ajuta întrucîtva, s-o mîngîi, şi, în acelaşi timp, să mă desprind prevenitor de ea. Îmi era uşor pentru că toate acestea nu numai că nu intrau în divergenţă, ci pur şi simplu se suprapuneau unor trăsături reale ale caracterului meu.

În general munca din filmul *Cadavrul viu* a fost dusă în timp ce mă aflam în stări sufleteşti puternice şi profunde, de o intensitate emoţională maximă. Dar munca aceasta nu-mi dădea niciodată senzaţia că aş putea juca vreun alt rol, rolul unui personaj ce n-ar coincide complet cu firea mea, cu felul meu obişnuit de a mă purta în viaţă. Este deci evident că experienţa muncii mele din *Cadavrul viu* nu este o pildă pentru munca de actor.

Înlănţuirea lăuntrică, caracterul organic intim era construit nu prin biruirea fiinţei mele, ci prin declanşarea directă a acesteia. În fiecare fragment eram, în sensul cel mai literal al cuvîntului: eu însumi. Tot ce era nou şi nu semăna cu mine a fost creat prin montaj. Cu alte cuvinte, personajul Fedia a fost compus numai cu ajutorul situaţiilor din scenariu; n-a fost realizat în chip creator, n-a fost o creaţie de caracter.

Cred că, în munca mea de actor, trăsătura fundamentală şi hotărîtoare a fost lipsa mea de interes faţă de personaj luat în ansamblu. Asta m-a făcut să abordez munca de actor ca o excursie prin film, fără a încerca să mă supun personajului, unui personaj precis orientat. Această supunere nu numai că dă actorului satisfacţie pentru executarea tehnică a rolului, dar şi rezolvă unele probleme

ideologice, pe care ansamblul filmului le pune atît spectatorului, cît şi actorului însuşi, care gîndeşte, trăieşte şi se desfăşoară.

Cred că în actuala stare a teoriei şi practicii noastre cinematografice încă nu se poate vorbi de un sistem de muncă al actorului, de un sistem de educare a acestuia. Asemenea sisteme rămîne să le creăm noi. Şi, în primul rînd, trebuie create condiţiile necesare pentru ca organizarea lor să devină posibilă.

Deocamdată trebuie să mă limitez la o simplă expunere a experienţei culese din munca mea şi a altora.

## CONCLUZII

Iată bilanţul, şi iată concluziile.

1. Noua bază tehnică a cinematografului (aparatul de filmat şi microfonul, ambele mobile) face nu numai inutilă, dar şi lipsită de sens pentru actor întreaga muncă tehnică legată, în teatru, de distanţa mare dintre scenă şi spectator. Dispar: formarea unei voci speciale pentru teatru, dicţiunea declamatorie, gestul teatralizat, machiajul de scenă.

2. În legătură cu aceasta se modifică o cunoscută noţiune teatrală. E vorba de aşa-zisul „gen" al actorului. Varietatea rolurilor pe care le joacă actorul de film este condiţionată de două coordonate: în primul rînd, varietate de caractere, interpretul păstrînd aceeaşi înfăţişare exterioară generală (exemplu, Stroheim [31]); în al doilea rînd, diversitate de ambianţe, interpretul desfăşurînd acelaşi caracter (exemplu, Chaplin).

3. În schimbul posibilităţilor de a crea „tipicul" cu ajutorul procedeelor de teatru: machiaj schematic, gesticulaţie generalizată, expresivitate subliniată a vocii etc., actorul de cinema capătă alte posibilităţi, de neconceput în teatru, permiţînd o

tratare subtilă şi realistă a personajului, o interpretare cît se poate mai aproape de comportarea firească a omului viu în ambianţa respectivă.

În cinematograf, „tipul" se creează în mare măsură prin acţiunea generală, printr-o bogată desfăşurare a comportării în împrejurări variate (comparaţi aceasta cu desfăşurarea dezvoltării „tipului" în roman şi dramă; e clar că în acest sens cinematograful e mai aproape de literatură decît de teatru).

4. Din experienţa rodnică a muncii actorului de teatru, actorul de cinematograf poate lua, în întregime, tot ce este legat de procesul prin care actorul creează un personaj unitar şi tot ce ţine de stăpînirea personajului de către acel actor. E vorba deci de tot ceea ce precede găsirea formelor „scenice", „teatralizate" ale interpretării. (Firește, în practică nu există hotare nete între cele două etape. Actorul de teatru are tot timpul senzaţia formei „scenice". Totuşi, se poate face o oarecare delimitare.) Iată de ce şcoala lui K. S. Stanislavski, care pune (mai exact, punea) un accent deosebit pe procesul iniţial al „însuşirii" profunde a personajului de către actor, chiar în dauna „teatralismului" tratării, este cea mai apropiată de actorul de cinema. Caracterul mai intim al jocului în şcoala lui Stanislavski, care uneori încărca spectacolul cu foarte multe amănunte neizbitoare şi răpea interpretării acel brio al „teatralizării", poate căpăta în cinematograf o dezvoltare admirabilă şi necesară.

5. Toate mijloacele create de cultura scenică ca să-l ajute pe actor să-şi însuşească o cunoaştere unitară a personajului pe care piesa îl prezintă în fragmente separate, toate trebuie să treacă şi în practica cinematografului. În primul rînd, munca de repetiţie, dezvoltată *în special* pe linia creării, pentru actori, a tuturor condiţiilor posibile pentru o existenţă îndelungă şi continuă în personaj (scenariul de repetiţii).

6. Tratarea de montaj a jocului actorului (compunerea pentru ecran a unor fragmente de joc filmate separat) nu este nicidecum un „truc" regizoral substituit jocului actorului. Este un procedeu nou, puternic, propriu cinematografului, un alt fel de a prezenta acest joc al actorului. Stăpînirea acestei arte a tratării de montaj este, pentru actorul de cinema, tot aşa de importantă cum este, pentru actorul de teatru, însuşirea tehnicii unei prezentări „teatrale", „scenice" a jocului său.

7. De aici decurge că numai atunci cultura indispensabilă unui actor de cinema va atinge nivelul necesar, cînd ea va cuprinde o cunoaştere profundă a artei montajului şi a diferitelor lui procedee. Pînă acum, acest domeniu era, greşit, rezervat regizorului.

8. Progresul actorului de cinema nu poate fi rupt de practica muncii generale la film. Actorul trebuie deci legat de ea, de la faza punerii la punct a scenariului în cursul repetiţiilor, pînă la perioada montajului, inclusiv.

9. Lucrînd în cinematograful sonor, un actor cult trebuie să găsească procedee de joc şi de montaj capabile să dezvolte, să dea amploare formelor viguroase de impresionare pe care, la vremea lui, le găsise cinematograful mut. Actorul nu trebuie să se lase tîrît de inerţia care-l duce, împreună cu regizorii oportunişti, la folosirea mecanică a unor procedee de teatru străine de cinematograf.

*1934*

## REALISMUL, NATURALISMUL ŞI SISTEMUL LUI STANISLAVSKI

Există doi oameni care au lucrat în domenii de artă diferite, deşi înrudite, şi care vor rămîne pentru mine întotdeauna uniţi într-o imagine unică.

Aceştia sînt Lev Tolstoi şi K. Stanislavski.

Cei doi mari artişti au fost mari realişti. Imensa lor atenţie pentru realitatea înconjurătoare, observarea minuţioasă a fiecărui fenomen, pînă la analiza celor mai mici amănunte, şi totodată un genial dar de a nu pierde nici o clipă din vedere firul principal, firul „conducător", acel element care dă fenomenului seva vieţii şi-l face să fie mereu în dezvoltare, legînd organic orice amănunt de desfăşurarea generală a întregului — toate acestea sînt calităţi în egală măsură caracteristice la Tolstoi şi la Stanislavski.

Cînd mă întîlnesc pentru a zecea, pentru a douăzecea oară cu un roman de Tolstoi, nu pot spune că-l „recitesc". Intru în carte aşa cum intri într-o casă, într-un oraş, într-o regiune unde ai mai fost cîndva dar n-ai izbutit, din pricina vremii prea scurte, să vezi tot şi să iei cunoştinţă de toate. O lume unde lucrurile îşi trăiesc viaţa lor independentă, în toată complexitatea şi infinitele ei amănunte. Hoinăresc prin roman, oprindu-mă din cînd în cînd, ca să privesc, încă o dată şi mai îndelung, dintr-un pisc de munte, peisajul larg, sau ca să mai stau de vorbă iarăşi cu cunoscuţii pe care i-am îndrăgit; sau, uneori, pentru ca, abătîndu-mă de la drumul obişnuit, să văd ceea ce nu observasem

înainte, să prind şi să înţeleg ceea ce înainte nu mă pricepusem să deosebesc.

Ies din roman fericit şi îmbogăţit, plin de idei, de senzaţii şi dorinţe proprii şi nu luate de-a gata de la cineva: născute în mine ca urmare a unui adînc contact cu viaţa în splendidă înflorire.

Amintirile despre lectura unui roman de Tolstoi devin identice cu amintirile despre trecutul tău. Fiecare amănunt, fiecare lucru mărunt iese la suprafaţă parcă izolat, totuşi ivit în faţa ta numai pentru că îndărătul lui apare un mare şi însemnat fragment din viaţă. Aceasta-i imensa forţă a realismului în artă!

Cînd cunoşti întreaga amploare a muncii lui Konstantin Sergheevici Stanislavski, lupta lui perseverentă, profund principială pentru realism în arta dramatică, încerci ca artist aceeaşi emoţie ca şi în timpul lecturii romanelor şi nuvelelor lui Tolstoi, emoţia produsă de apropierea singurului drum care, în artă, este precis şi just.

Totuşi, Stanislavski, actor şi regizor, autor al unui nou sistem pedagogic de educare a actorului, a fost, pînă în ultima vreme, departe de a fi unanim recunoscut ca autoritate printre „specialiştii" în ale artei. Cîte păcate capitale — ca de pildă „naturalismul" — nu i-au fost aruncate în cap de sceptici şi de estetizanţi! Cîte injurii — ca de pildă faimoasa învinuire de „pseudopsihologism" — aruncate împotriva sistemului lui de studiere a rolurilor!

Această polemică *sui generis* n-a dispărut complet. De aceea, merită să ne oprim puţin asupra argumentelor sale.

Termenul de „naturalism", care are în fond un conţinut foarte precis, este întrebuinţat de mulţi într-un înţeles special (un înţeles, aş spune, de „camuflare").

„Nu vă duceți prea departe atunci cînd mergeți spre realitatea concretă — zic aceştia — căci veți cădea în naturalism! Vai, descrierea voastră prea seamănă cu realitatea! Asta-i naturalism! E ridicol şi inutil ca arta să se ocupe cu redarea unui număr infinit de detalii. Asta-i naturalism!" Aşa exclamă aceşti păzitori ai purității artei, în fond neînțelegînd şi distrugînd prin neînțelegerea lor sensul principal al măiestriei de artist.

Tocmai cei mai mari maeştri ai artei au ştiut să se apropie, în creația lor, cvasi nelimitat de realitate. Leonardo da Vinci picta cele mai mici vinişoare de pe globul ocular... Pe statuile lui Michelangelo putem studia anatomia muşchilor fără să riscăm a ne îndepărta de natura vie. După romanele lui Lev Tolstoi putem cunoaşte epoca aproape tot atît de bine ca după documente de arhivă. Şi, totuşi, nici unul din aceste trei genii nu poate fi numit naturalist.

Oameni care transformă „naturalismul" într-un termen de camuflaj încearcă, pur şi simplu, să justifice tendința proprie diletantului de a face paradă cu schițe, crochiuri, „aluzii făcute cu talent". Ei operează cu noțiuni ca „simțul măsurii", dar pentru ei simțul măsurii nu-i o noțiune filozofică exprimînd just oglindirea unor corelații reale, ci înseamnă o cerință de „moderație", interdicția de a merge prea departe. Firește, esența tuturor acestor fraze pseudoprincipiale e pur şi simplu conştiința propriei neputințe, a insuficientei măiestrii, infirmitate care iese la iveală de îndată ce de la schema generală, de la schiță, de la crochiu trecem la tratarea adîncită a subiectului. În această fază munca devine din ce în ce mai complexă şi cere tot mai multă perseverență, tot mai multe cunoştințe, tot mai multă iscusință, pentru ca amănuntele mici şi foarte mici să fie perfect integrate în ansamblu.

Păcatul „naturalismului" nu e că reproduce minuțios și precis vreun aspect al fenomenului din realitate, și nici că se adîncește în amănuntele cele mai mici ale acestuia. Vina lui e că zugrăvește fals fenomenul în ansamblul lui. Știm prea bine că în lumea reală orice fenomen posedă, înainte de toate, un conținut, adică ceea ce, în primul rînd, îl face să fie în mișcare și dezvoltare, iar în al doilea rînd să fie legat de întreaga lume a fenomenelor înconjurătoare. Tocmai în zugrăvirea acestui conținut se află minciuna naturalismului. Cînd pictorul lucrează la un portret, sau scriitorul la un personaj, sau actorul la un rol, el pornește inevitabil de la aceeași realitate care există obiectiv. Întreaga problemă e cum fiecare din acești diverși artiști o va înțelege.

In năzuința perfect legitimă de a se apropia, în zugrăvirea sa, cît mai mult de realitate, artistul realist poate, după gradul măiestriei sale, să se adîncească în studierea celor mai mici amănunte; dar întotdeauna opera lui va fi subordonată, dacă ne putem exprima astfel, „perspectivei de cunoaștere". Asta înseamnă că ceea ce-i important, caracteristic, se va plasa întotdeauna pe primul plan, ceea ce-i mai puțin caracteristic sau mai fortuit se va situa mai departe. Această „perspectivă de cunoaștere", care dă unei imagini artistice plastica autenticității, aparține artei realiste.

Mai mult încă, trebuie să mai repetăm o dată că artistul realist, în zugrăvirea realității, nu numai că așază în „perspectivă de cunoaștere" trăsăturile exterioare care exprimă esența interioară a fenomenului, dar, tot așa de minuțios caută el să redea *legătura* organică, vie, *continuă* dintre toate aceste trăsături. El caută să comunice operei acea *mișcare* interioară *neîntreruptă,* acea *dezvoltare continuă* a unui element din celălalt, acea condiționare reciprocă a unui element de către celălalt, aspecte prin excelență caracteristice tuturor fenomenelor reale.

Gogol a exprimat minunat în *Portretul* caracterul percepției de către spectator a unei pînze geniale: „... Mai izbitoare ca orice era puterea de creație a autorului. Se vedea că studiase și cele mai mici amănunte ale picturii, sezisase legea și puterea lăuntrică a fiecărui lucru, și peste tot era redată vaporoasa rotunjime a liniilor, așa cum se află ea în natură și cum numai ochiul unui artist creator o vede, rotunjime care iese colțuroasă la cel care doar copiază natura" *.

Forța uriașă a măiestriei lui Leonardo da Vinci stă tocmai în faptul că ochiul spectatorului, prinzînd mai întîi contururile cele mai generale ale oamenilor zugrăviți, legați într-o unitate armonioasă, și aprofundînd treptat toate micile amănunte ale tabloului, nu simte niciodată întreruperea, oprirea, saltul în lături care tulbură continuitatea perceperii operei de artă. Mișcările largi ale penelului care a pictat faldurile veșmîntului Giocondei dau parcă naștere unor unde care-s ca un puternic val muzical ce se potolește de la sine într-un *pianissimo* abia perceptibil, în oscilările cele mai subtile ale aceluiași penel care pictează vîrfurile genelor ușor plecate în jos.

Realismul constă în primul rînd în cunoașterea cea mai adîncă a realității vii în mișcare, precum și în zugrăvirea cît mai precisă a acestei mișcări într-o operă de artă.

Naturalismul pretinde și el că năzuiește să zugrăvească precis realitatea. Dar lipsit de aspirația fundamentală care definește pe adevăratul artist, lipsit de rîvna de a cunoaște realitatea în mișcarea și dezvoltarea ei, naturalistul n-o poate zugrăvi veridic. El alege detaliile, dar pornește numai de la impresia pe care aceste detalii o produc ca atare, „prin ele însele".

---

* N. V. Gogol, *Opere*, vol. 3, 1956, pag. 89, Cartea rusă.

Cînd pe scenă sau pe ecran moare un om, pare evident că lucrul cel mai important, mai specific în această întîmplare este locul acestui om în desfăşurarea generală a evenimentelor, caracterul lui, destinul lui şi acela al oamenilor care-l înconjoară. Adeptul naturalismului are însă un punct de vedere diferit. Sîngele care ţîşneşte din gîtlej, horcăitul şi convulsiile agoniei îl izbesc cu precădere, fiindcă sînt lucruri ce produc o impresie puternică asupra spectatorului „prin ele însele", fără legătură cu conţinutul de ansamblu al evenimentului. Adeptul naturalismului e atras întotdeauna de aspectele tari, de efectele puternice ale fenomenului. Dar asemenea aspecte nu-s legate de nimic, nu sînt subordonate nimănui, ci doar răspund dorinţei de a produce neîntrerupt efect asupra spectatorului sau a cititorului. De aceea, prezentarea lor apare în cele din urmă ca fără rost.

Spectatorul poate trece prin stări de groază, prin rîs şi lacrimi, dar nu va reţine dintr-o asemenea „operă de artă" decît amintirea unor zguduiri legate doar mecanic între ele.

In definitiv, în sînge şi convulsii moare şi un tigru împuşcat, şi un duşman, un diversionist rănit pe cînd încerca să fugă. Acolo unde începe înşiruirea mecanică a unor trăsături exterioare, alese fără scopul de a dezvălui mişcarea unitară a desfăşurării unui personaj sau a unei piese, acolo unde încep zugrăvirile de aspecte care sînt emoţionante sau interesante doar aşa, „în general" *, acolo începe şi naturalismul pursînge. Această zugrăvire, mai cu seamă dacă este făcută minuţios şi puternic, devine imediat o colecţie de atracţii, un asortiment de efecte tari şi inutile, care încurcă

* In opera sa postumă *Munca actorului cu el însuşi*, K. S. Stanislavski consideră că acest „în general" este duşmanul principal al artei. (N. aut.)

pe spectator şi-l abat de la drumul just. O colecţie fără sens, ruptă de realitate.

Intre un adept al naturalismului şi un adept al realismului este aceeaşi diferenţă ca între un gură-cască şi un om care observă. Primul copiază minuţios şi precis amănuntele, care însă rămîn lipsite de viaţă, nelegate nici între ele, nici de ansamblul operei. „Vai, spune spectatorul despre o asemenea lucrare, ce minunat e zugrăvit harnaşamentul calului! Ce perfecţie! Exact ca unul adevărat!" Dar acest harnaşament, care nu este legat de nimic, care nu stîrneşte nimic decît mirarea faţă de simpla minuţiozitate a zugrăvirii, poate fi văzut de spectator cu tot atîta succes şi în vitrina unui magazin.

Realistul dă o oglindire completă şi de aceea veridică a realităţii. La baza zugrăvirii el pune mişcarea fenomenului, dezvoltarea lui, contradicţiile lui lăuntrice, legătura lui amănunţită cu toate celelalte fenomene, precum şi aceea cu ansamblul fenomenelor înconjurătoare. Realistul este întotdeauna, prin esenţa lui, un dialectician — conştient sau spontan; în schimb naturalistul e un „copist", plagiatorul unei realităţi incomplete, unilaterale, fragmentare şi de aceea neveridice; el nu ştie, sau nu doreşte s-o cunoască în mişcarea ei. Naturalistul e totdeauna, prin esenţa lui, un mecanicist.

Émile Zola, atins în mare măsură de acest păcat al naturalismului, a provocat o strălucită luare de atitudine din partea lui Tolstoi. „Lipsa de înţelegere a vieţii şi a intereselor poporului muncitor şi prezentarea oamenilor din popor sub aspectul unor semisălbatici, îndemnaţi numai de senzualitate, ură şi lăcomie, constituie unul din cusururile principale şi foarte mari ale majorităţii autorilor francezi moderni... Dacă există o Franţă aşa cum o cunoaştem, cu oamenii ei într-adevăr mari... şi cu grandioasele contribuţii pe care ei le-au adus în ştiinţă, artă, în spiritul civic şi în perfecţionarea

morală a omenirii, atunci şi poporul muncitor, care a ţinut şi ţine pe umerii lui această Franţă cu oamenii ei mari, se compune nu din animale, ci din oameni cu măreţe însuşiri sufleteşti, şi de aceea eu nu cred în ceea ce se scrie în romane ca *Pămîntul*... tot aşa cum n-aş crede dacă mi s-ar povesti despre existenţa unei clădiri minunate care n-ar avea temelii; scriitorul care descrie poporul numai în acest fel... săvîrşeşte o mare greşeală din punct de vedere artistic, pentru că el descrie obiectul numai sub un singur aspect, cel mai puţin interesant, sub aspectul fizic, neglijîndu-l complet pe celălalt, pe cel mai important, anume aspectul spiritual, adevărata esenţă a obiectului."

De un asemenea „naturalism", care încearcă să construiască o „clădire fără temelie", ar fi mai mult decît stupid să-l acuzăm pe Stanislavski. În primul rînd, Stanislavski îşi construia sistemul de muncă regizorală şi de educare a actorului pe următorul principiu: toate faptele particulare, pînă la cel mai mic amănunt al spectacolului sau al comportării actorului, să fie subordonate desfăşurării „acţiunii conducătoare", pe care trebuie să o găsim şi să o stabilim înainte de orice. În al doilea rînd, Stanislavski, chiar de la primii paşi în munca de teatru, a combătut cu intransigenţă şi profundă principialitate tot ce el numea „clişeu". Stanislavski dădea acestui cuvînt un înţeles extrem de larg. Prin noţiunea de „clişeu", el înfiera nu numai procedeele banale ale actorilor meşteşugari care se bat cu pumnul în piept în tragedii şi duc mîna la inimă cînd fac declaraţii de dragoste. Stanislavski denumea „clişeu" orice element din jocul actorului care venea întîmplător, „din afară", fără legătură organică cu actorul care îşi „trăieşte" direct rolul. Stanislavski numea „clişeu" tot ce era împrumutat şi inventat de actor, ca un truc izolat de desfăşurarea vie a comportării sale în rol. Asemenea ele-

mente în jocul actorului, el le întîmpina cu faimoasa lui formulă regizorală: „Nu cred!"

Mai mult încă, el socotea că fiecare element de joc găsit de actor, dacă se rupe de continuitatea vie a rolului, rămîne ceva învăţat pe dinafară, destinat să se izoleze de dezvoltarea vie a personajului, ceva înţepenit şi transformat în „clişeu". Amintiţi-vă numai de amărăciunea lui Stanislavski cînd povestea cum personajul doctorului Stockman, pe care el îl crease şi-l interpretase de atîtea ori, şi-a pierdut, din cauza unei întreruperi mai lungi, baza lui — „viaţa în rol" — golindu-se oarecum de conţinut şi transformîndu-se într-un schelet uscat al unei scheme exterioare. Devenise „clişeu" [1].

A combate „clişeul" însemna pentru Stanislavski a face ca „viaţa în rol", în continuă desfăşurare, să fie ferită de a se preface în combinaţie moartă de trucuri şi efecte actoriceşti. Însemna, din partea acestui mare maestru al scenei, refuzul principial de a înlocui, în jocul actorului, apropierea de viaţa reală printr-o schemă mecanică, oricît de interesantă şi de strălucitoare în aparenţă ar fi fost ea. Stanislavski a luptat deci, prin întreaga lui activitate teoretică şi practică, pentru realism, împotriva naturalismului.

Principiile fundamentale, hotărîtoare ale sistemului lui Stanislavski în teatru sînt: în primul rînd şi în general vorbind, necesitatea de a dezvălui şi stabili mesajul principal al piesei, semnificaţia şi direcţia acestui mesaj, ţelul spre care se îndreaptă; în al doilea rînd — necesitatea de a dezvălui şi stabili liniile de dezvoltare pentru fiecare personaj în parte, legătura reciprocă şi subordonarea reciprocă a acestor linii; în sfîrşit, este subordonarea generală a tuturor liniilor de dezvoltare ale personajelor faţă de „acţiunea conducătoare" a piesei, luată în ansamblu. Orientarea principială a sistemului este deci autentic realistă şi profund dia-

lectică. Remarcabil este că ea nu a rămas simplă teorie, ci a fost transformată de Stanislavski într-o călăuză practică și precisă, verificată pe bază de experiențe îndelungate și variate.

Tezele de principiu ale sistemului sînt importante și valabile în orice artă. Iar formele practice găsite de Stanislavski pentru realizarea acestor teze sînt de o deosebită însemnătate tocmai pentru noi, cineaștii. Fiecare regizor și actor de cinema știe prea bine că, datorită condițiilor tehnice specifice și foarte complexe ale filmării, jocul actorului în fața aparatului de filmat se divide întotdeauna în fragmente mici, uneori chiar foarte mici. Pe de altă parte, aceste fragmente sînt dispuse în timp astfel, încît uneori este imposibil să respecți fie și o ordine de succesiune aproximativă care ar permite actorului să joace conform desfășurării naturale a unei comportări de om adevărat. Astăzi, bunăoară, este filmat sfîrșitul piesei, mîine, începutul ei, după o lună, mijlocul. Chiar și în cadrul unei singure secvențe pot exista multe întreruperi și deplasări.

Să presupunem că se filmează următoarea scenă: eroul, care pleacă într-o călătorie primejdioasă, își ia rămas bun de la familie și prieteni. Despărțirea are loc într-o cameră din apartamentul său. Eroul trece pentru cîteva minute în altă odaie, ca să-și ia rămas bun de la maică-sa, bolnavă, care zace în pat, apoi se întoarce din nou în prima încăpere și, după cîteva cuvinte scurte, de despărțire, iese în stradă. Apoi, cîteva cuvinte către soția sa, care apare la balcon. După aceea, plecarea cu automobilul.

In viața reală, o asemenea scenă ar dura vreo 15-20 de minute. Actorului care interpretează aci rolul principal i-ar fi cel mai ușor să joace toate acestea, cum se zice, „dintr-o singură răsuflare", adică respectînd, de la început pînă la sfîrșit, ordinea în care se desfășoară, în viața adevărată, toate

aceste întîmplări. Şi cam aşa se şi întîmplă în teatru. In cinematograf însă, lucrurile stau altfel. E foarte posibil ca mai întîi să trebuiască să fie filmate ultimele cuvinte pe care le strigă eroul soţiei sale, apărută pe balcon, pentru că ele cer condiţiile speciale ale filmării de „exterioare", adică, în cazul nostru, o stradă adevărată, unde staţionează un automobil. E foarte posibil ca, numai după un interval mare de timp, după ce filmarea „exterioarelor" a fost terminată, să se treacă la filmarea în studio. Atunci, se prea poate să fim siliţi a filma întîi fragmentul cu despărţirea eroului de mama bolnavă, asta pentru că, din cine ştie ce motive, fusese mai avantajos să se instaleze întîi decorul cu camera mamei. In sfîrşit, după un nou interval de timp, în decorul celălalt, al camerei mari, se vor filma cele două fragmente în care eroul îşi ia rămas bun de la prieteni, două fragmente despărţite prin fragmentul cu plecarea eroului în camera mamei bolnave.

Intreaga muncă a actorului de cinema e plină de asemenea întreruperi şi deplasări. Ce claritate şi trăinicie trebuie dar să posede linia intimă a personajului, linia comportării sale, găsită de actor, pentru ca ea să nu fie deviată, frîntă, să nu se piardă în toate aceste condiţii exterioare complicate şi încîlcite! Cît de adînc trebuie să fie înfipte rădăcinile care alimentează personajul creat de actor, pentru ca acesta să nu uite starea sa sufletească din secvenţa începută acum o lună şi reluată abia astăzi! Cu cîtă precizie trebuie să redea actorul starea lui sufletească în două momente filmate separat, pentru ca, din două fragmente de peliculă lipite mecanic, să obţină o comportare de om viu, o comportare trăită, unitară, continuă, naturală!

Tocmai pentru aceste condiţii de muncă mult mai rigide decît în teatru, partea practică a siste-

mului lui Stanislavski este de neînlocuit şi de nepreţuit. Orice operă poate fi demontată şi din nou reconstituită dacă îi cunoaştem planul şi principiul după care a fost creată. Orice fenomen poate fi disecat, apoi iar readus la viaţă, dacă i-am înţeles legea şi planul de desfăşurare. Sistemul lui Stanislavski dezvoltă la actor, în primul rînd, iscusinţa de a-şi concentra atenţia şi toate forţele pe linia interioară de dezvoltare a rolului, pe ceea ce Konstantin Sergheevici numea „retrăire". Şi asta, în fiecare clipă a muncii sale. Sistemul lui Stanislavski învaţă şi ajută pe actor să reţină, graţie unei memorii speciale, profunde şi „complete", cauzele determinante ale acţiunilor sale, iar nu particularităţile exterioare ale acestora, particularităţi ce se pot prea bine nota şi pe hîrtie.

De fapt, sistemul lui Stanislavski ne învaţă să ţinem minte jocul în rol aşa cum ţinem minte acţiunile noastre personale din viaţa reală, unde adesea nu putem să ne aducem aminte cuvintele precise, rostite sub înrîurirea unui sentiment, dar unde sentimentul însuşi îl ţinem minte foarte bine şi multă vreme.

Aci, actorul de cinema este avantajat faţă de actorul de teatru. Căci tot ceea ce, în jocul acestuia, este condiţionat de particularităţile tehnice ale scenei, are drept scop, mai cu seamă, înlăturarea distanţei care îl desparte de spectator : vorbirea teatralizată (dicţiunea), gestul teatralizat, mimica teatralizată, machiajul convenţional etc., etc.

In cinematograf, toate acestea sînt inutile şi chiar dăunătoare. Pentru actorul de cinema nu există acea poartă largă care uneşte scena cu sala şi spre care trebuie să fie îndreptat jocul actorului de teatru. Aparatul de filmat poate să urmărească jocul actorului din orice unghi convenabil. O odaie are întotdeauna pentru actorul de cinema patru pereţi. El poate şi trebuie să se gîndească numai

la partenerul său. Pentru vocea actorului de cinema nu există altă distanță decît distanța reală pînă la partener. Microfonul care înregistrează cuvîntul poate fi plasat oricît de aproape. Același lucru se poate spune despre gest și mimică: cea mai mică mișcare, pînă și tremurul ușor al genelor, poate fi înregistrată de aparat și deci văzută de spectator. Expresivitatea exterioară a actorului de cinema nu trebuie să depășească expresivitatea unui om în ambianța reală. Toate aceste particularități ale muncii actorului de cinematograf nu contrazic, în nici o măsură, principiile metodicii lui Stanislavski; ele se deosebesc de ea doar prin unele aspecte ale aplicării ei practice pe scena de teatru.

Este interesant să ne amintim că însuși K. S. Stanislavski s-a lovit, încă de la începutul activității sale, de o anumită contradicție între ceea ce năzuia și ceea ce a putut el înfăptui pe scenă. Cînd Studioul nr. 1 al MHAT-ului a dat primul său spectacol, Stanislavski a fost emoționat de atmosfera lui așa de autentică, de sinceră, subtilă, veridică și extraordinar de apropiată de viața adevărată. Această atmosferă o crease, desigur, și apropierea spațială a actorilor, care jucau într-o sală mică, pe o scenă minusculă, fără rampă. Intreaga frumusețe a spectacolului a dispărut însă imediat ce el a fost mutat pe o scenă mare, de teatru adevărat [2].

Acum putem spune că, acolo unde posibilitățile teatrului se sfîrșesc (e vorba de păstrarea farmecului nuanțelor subtile din viața reală), încep posibilitățile cinematografului. Prim-planul și microfonul au suprimat abisul sălii de spectacol și au transformat sala de cinematograf, cu sutele și miile ei de spectatori, într-o odaie intimă unde se vede mișcarea cea mai discretă și se aude cea mai ușoară șoaptă.

Din cele spuse, se vede clar că primul principiu al sistemului lui Stanislavski, care îndreaptă pe regizor și actori spre realizarea unei unități realiste a spectacolului, poate și trebuie să fie aplicat în întregime în practica muncii cinematografice.

Pentru Stanislavski avea o uriașă importanță educația actorului, adică nu numai munca de studiere a rolului, dar și atitudinea lui față de această muncă.

Fiind el însuși un admirabil actor, Stanislavski își dădea seama, ca nimeni altul, de două dificultăți foarte importante în orice muncă actoricească. Prima ține de faptul că între „înțelegerea" sarcinii de către actor, care e o chestie doar de inteligență, și întruparea ei pe scenă, încarnarea ei concretă într-o „retrăire" la care actorul participă întreg, cu toate sentimentele și emoțiile sale, între aceste două operații există o prăpastie adîncă și adesea foarte greu de trecut. A doua dificultate constă în faptul că, oricare ar fi personajul interpretat de actor și oricît de mare ar fi distanța între caracterul personajului și caracterul actorului, acesta trebuie, prin jocul său, prin acțiunile, mișcările și simțirile sale, să dea impresia unei retrăiri, iar nu a unei exhibiții exterioare. Sistemul lui Stanislavski, în partea lui educativă, este îndreptat tocmai spre lupta perseverentă și intransigentă pentru biruirea acestor dificultăți. Conținutul luptei poate fi definit, în esență, ca o năzuință de a dezvolta la actor simțul „adevărului în artă", apropiind cît mai mult acest „adevăr al artei" de „adevărul vieții".

Aci apare, răspicat și categoric, negarea de către K. S. Stanislavski a oricărei tendințe formaliste în artă. Esența oricărui curent formalist este născocirea unui „adevăr în artă" cît mai depărtat posibil de „adevărul vieții". Formalistul face totul ca să rupă arta de realitatea concretă și să lase cîmp liber bîjbîirilor profund subiective, care n-au altă

limită decît pseudolegile pe care el însuşi le inventează.

Lenin are o formulă strălucită pentru a defini esenţa idealismului: „Dialectica ca o cunoaştere *vie,* multilaterală (implicînd veşnica sporire a aspectelor), plină de o sumedenie de nuanţe în orice mod de abordare a realităţii, de apropiere de ea (cu un sistem filozofic care se constituie într-un tot, pornind de la fiecare nuanţă) — iată un conţinut nemăsurat de bogat în comparaţie cu materialismul „metafizic", a cărui principală *nenorocire* constă în faptul că nu ştie să aplice dialectica la Bildertheorie* la procesul şi la dezvoltarea cunoaşterii.

Din punctul de vedere al materialismului vulgar, simplist, metafizic, idealismul filozofic nu este *decît* o năzbîtie. Dimpotrivă, din punctul de vedere al materialismului *dialectic,* idealismul filozofic este dezvoltarea *unilaterală,* exagerată, überschwengliches** (Dietzgen) (amplificare, umflare) a uneia din trăsăturile, laturile, limitele cunoaşterii într-un absolut, *rupt* de materie, de natură, divinizat. Idealismul este clericalism. Just. Idealismul filozofic constituie însă (*„mai exact"* şi *„în afară de aceasta"*) *calea* ce duce la clericalism *prin* intermediul UNEIA DIN NUANŢELE *cunoaşterii* (dialectice) infinit de complexe a omului.

Cunoaşterea omului nu este (respectiv nu urmează) o linie dreaptă, ci o linie curbă, care se apropie infinit de o serie de cercuri, de o spirală. Orice segment, porţiune, bucăţică din această linie curbă poate fi transformată (unilateral transformată) într-o linie dreaptă independentă, întreagă, care duce (dacă nu vezi pădurea din cauza copaci-

---

* Teoria oglindirii, teoria reflectării (în lb. germană, în original). (N. t.)

** Supraabundent, excesiv, exaltat, nemărginit (în lb. germană, în original). (N. t.).

lor) în mlaştină, la clericalism (unde ea este *consolidată* de interesele de clasă ale claselor dominante). Atitudine rectilinie şi unilaterală, rigiditate şi sclerozare, subiectivism şi orbire subiectivă, voilà * rădăcinile gnoseologice ale idealismului."**

Formalistul este, prin natura lui, în primul rînd, un idealist. El creează religia „cubismului" sau a altui „ism", în care caută nu reflectarea vieţii autentice, ci a unui dumnezeu cubist, sau a altui dumnezeu, care, pasămite, creează viaţa. De cele mai multe ori acest dumnezeu este însuşi artistul, închis în micul lui univers născocit, firav şi sărac.

Stanislavski reduce, în esenţă, sistemul său de educare a actorului la negarea tendinţelor formaliste în munca actorului şi la o orientare a actorului către o verificare de sine permanentă, verificare a jocului său prin simţirea vie a adevărului (firește, a adevărului realităţii vii, şi nu a adevărului clerical născocit). Stanislavski caută să dezvolte la actor simţul infailibil al vieţii reale, viaţa cu năzuinţa ei complexă şi totodată precisă, spre un ţel concret, viaţa cu continuitatea ei, cu legitatea ei, care-l duce pe om de la necesitate la dorinţă, de la dorinţă la sentiment, la gîndire, la acţiune, la gest. Pentru K. S. Stanislavski este insuficientă o simplă apreciere obiectivizată a actorului despre jocul său, judecată care să-i arate doar pe cale raţională necesitatea sau expresivitatea unor anumite mişcări sau intonaţii. Stanislavski mai cere de la actor şi o altfel de apreciere, subiectivă şi profundă, la care trebuie să participe omul întreg, cu toate sentimentele, gîndurile şi senzaţiile sale. Stanislavski cere educarea actorului astfel încît el să se deprindă a folosi acel criteriu, deplin valabil şi viu, după care va putea şti dacă a rămas permanent legat de viaţă, dacă viaţa trăită de el pe scenă

* Iată (în lb. fr., în original). (N. t.)

** V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, 1956, pag. 324—325, ESPLP.

are aceeaşi continuitate, aceeaşi realitate şi desfăşurare ca şi lumea adevărată, concretă. Stanislavski denumeşte acest criteriu viu „dispoziţia adecvată" a actorului pe scenă. Procesul de formare, de educare a „dispoziţiei adecvate" înseamnă totodată şi educarea unei autocritici severe.

Stanislavski vorbeşte în cartea sa despre greşeala pe care o făcea luînd starea lui generală de agitaţie şi avîntul său retoric drept „dispoziţie adecvată", pentru ca, pe urmă, să se convingă că spectatorul rămîne impasibil şi rece. „Dispoziţia adecvată" nu numai că se intuieşte subiectiv, dar se şi verifică obiectiv, prin spectator. Ea îmbină laolaltă relieful şi expresivitatea în redarea personajului, sinceritatea, evitarea falsităţii şi a bizareriilor formaliste.

În cinematograf, este mai mult decît oriunde nevoie de o asemenea educaţie a actorului. Dacă în teatru scena, prin plasarea ei departe de spectator, mai îngăduie actorului o mimică schematică şi convenţională şi-i mai permite să rămînă rece, impresionînd totuşi pe spectator cu gesturi calculate şi trucuri de efect, în schimb, ecranul e mai exigent. Prim-planul, unde cea mai mică falsitate în expresia ochilor sau a gurii se vede izbitor, sileşte pe actor şi regizor să caute sinceritatea, simplitatea şi veridicitatea în interpretare. „Adevărul artistic" în jocul actorului de film este, prin natura şi forma lui, foarte apropiat de adevărul vieţii reale.

Vreau să mă opresc încă asupra unui aspect al sistemului lui Stanislavski, la care el a lucrat, cu precădere, în ultima perioadă a vieţii.

Acest aspect are o foarte mare importanţă, căci este vorba de problema despre care am mai pomenit, anume de posibilitatea trecerii peste prăpastia care desparte înţelegerea sarcinii actoriceşti de realizarea ei concretă. Mă refer în special la mişcările fizice, tot ce-l ajută pe om să se exprime, toate

manifestările lui exterioare, cu excepția cuvîntului, adică: mimica, gesturile, acele acțiuni obișnuite și permanente cum sînt mersul, felul de a se ridica, de a se așeza etc. Pînă astăzi, majoritatea lucrătorilor din teatru considerau acțiunea fizică, în special mimica și gestul, ca un acompaniament, într-o măsură mai mare sau mai mică, al cuvîntului, ceva care-l intensifică, ilustrează, dezvăluie etc.

Pe această bază inițială se obișnuia a se construi munca actorului în legătură cu cuvîntul și nuanțarea lui expresivă. Baza limbajului expresiv — intonația — se căuta, mai cu seamă, pornind de la sensul abstract al unei fraze. Iar gestul se căuta în conținutul redat deja prin cuvinte. Acest punct de vedere cu privire la mișcarea fizică mi se pare greșit.

Prima treaptă pe calea ce duce de la o stare sufletească la expresia ei exterioară o constituie mișcarea fizică. Gestul precede cuvîntului. Aceasta a remarcat-o încă Delsarte[3]. Incercați să spuneți mai întîi „Ieși afară!" și arătați apoi ușa — o să sune întotdeauna fals. Un actor a reușit să creeze o imagine foarte convingătoare a omului anormal, a alienatului, întîrziind întotdeauna gestul. In istoria dezvoltării formelor de comunicare între oameni mișcarea expresivă a precedat cuvîntului. Se poate spune că gestul dă naștere intonației, și nu invers.

Incă la începutul activității sale pedagogice, Stanislavski, bizuindu-se în special pe experiența lui personală și pe observarea jocului la marii actori, acorda o imensă importanță la ceea ce el numea „relaxarea mușchiulară". El se gîndea la suprimarea acelei contractări spasmodice care face ca trupul actorului să fie rigid, să se supună cu greutate impulsurilor lăuntrice, ducînd astfel la inexpresivitate. Incă pe atunci, Stanislavski oarecum presimțea importanța excepțională a mișcării

corpului pentru întreaga muncă a actorului. Trupul, prin mişcările lui, exprimă în chipul cel mai direct starea sufletească a individului. Ce des întîlnim în viaţă oameni care, vrînd să-şi ascundă starea sufletească, rostesc cuvinte mincinoase, dar se trădează prin expresia ochilor, prin tremurul mîinii, prin vreun gest întîmplător.

Stanislavski simţea că un trup crispat, ţeapăn, este ca un perete opac între sentiment şi cuvînt. De acest zid se frînge impulsul venit dinăuntru. Cuvîntul devine atunci rece, mort, iar intonaţiile, greoaie şi fortuite. A găsi intonaţia cea bună, chiar dacă sentimentul just a fost găsit, este greu atunci cînd lipseşte gestul adecvat, tot aşa de greu ca a potrivi exact angrenarea a două roţi învîrtindu-se fiecare separat şi independent. Potriviţi însă între roţi o curea de transmisie, şi ele se vor roti armonios, fără mari eforturi, precis acordate. Tocmai o asemenea curea de transmisie, între sentiment şi cuvîntul expresiv, este mişcarea corpului.

In această problemă Stanislavski şi-a formulat cu multă exactitate atitudinea, declarînd că atîta timp cît un actor nu e în stare să joace pantomimic orice fragment din rolul său, fără să rostească un cuvînt, întreaga sa muncă ulterioară nu va avea nici o valoare şi, lucru încă mai important, adevărul va fi absent din jocul său.

Aparţin domeniului mişcărilor expresive ale corpului nu numai mişcările care traduc diferitele sentimente şi stări sufleteşti, dar şi o mulţime de deprinderi în legătură cu vîrsta, temperamentul, profesia. O mişcare complexă şi permanentă cum e mersul este legată direct de caracterul omului şi, deci, de întreaga lui viaţă, care a determinat acel caracter.

De curînd am văzut în metrou un om mai în vîrstă, cu ochelari şi cu barba încărunţită. Umerii lui erau uşor încovoiaţi, dar capul se ţinea drept,

poate chiar cu o oarecare trufie, ca și cum n-ar fi vrut să se supună forței care îi încovoia umerii. În aspectul lui exterior ceva mi se părea extrem de caracteristic și mi-am spus: probabil că felul muncii îl silea să se aplece tot timpul; poate că trebuia să citească sau să scrie mult, aplecat deasupra mesei, dar totodată ceva îl făcea să sublinieze mereu o atitudine exterioară demnă — poate ținerea de prelegeri în fața unui numeros auditoriu. Imaginația trăgea următoarea concluzie: probabil că acest om este profesor de istorie sau de lingvistică. Mi-am luat inima în dinți, am intrat în vorbă cu bătrînul și m-am convins de însușirile mele de detectiv. Omul era orientalist și ținea tot timpul cursuri.

Cînd actorul se apucă să-și însușească caracterul personajului pe care vrea să-l interpreteze, cînd el încearcă să transforme acțiunile și cuvintele unei piese în acțiuni și cuvinte ale lui, el va recurge, de obicei, mai întîi la mișcări fizice. Poate că mersul, ținuta, machiajul și costumul pot servi ca prime elemente pentru a permite actorului să înceapă a-și „trăi" rolul. Nu trebuie să facem chiar o regulă obligatorie din asta și să începem totdeauna studierea rolului cu machiajul și costumul. Munca actorului, ca orice muncă de creație, are o desfășurare complexă; ceea ce urmează se găsește adeseori, și fără voie, de abia după ce a fost lămurit ceea ce precede. Mi se pare că trebuie să construim munca în așa fel, încît, în căutarea adevărului artistic, să studiem întîi mișcările fizice, și, numai după ce le-am pus pe acestea la punct, să pășim la studierea cuvintelor și a intonației lor, căutînd a le reproduce așa cum ele se produc în viață, în limbajul normal. Aceasta prezintă o deosebită importanță pentru actorul de cinema, la care mișcarea expresivă a corpului, pe lîngă faptul că este singurul drum just spre intonația expresivă,

mai e importantă în sine. Mişcarea fizică expresivă, pe care ecranul o măreşte şi o scoate în relief, are, în comparaţie cu mişcările actorului de teatru, un rol uriaş în crearea personajului de către actor.

Nu trebuie să uităm că multă vreme cinematograful a fost mut, ceea ce nu-l împiedica să dea admirabile momente de joc actoricesc — profunde, subtile şi bogate în viaţă interioară. Ele ajungeau la spectator în toată complexitatea lor. Şi chiar acum, cînd cuvîntul sonor a înlocuit subtitlurile tipărite, puterea de înrîurire a ecranului rămîne încă indisolubil legată de pregnanţa imaginilor vizuale.

Fragmentul din romanul lui Lev Tolstoi: „Anna păşea cu capul plecat, jucîndu-se cu ciucurii glugii. Faţa ei strălucea de o lumină lăuntrică, dar strălucirea aceasta n-avea nimic vesel, ci semăna cu răsfrîngerea sinistră a unui incendiu pe o noapte întunecoasă. Cînd îşi văzu soţul, Anna îşi înălţă capul şi, deşteptîndu-se parcă dintr-un somn, îi zîmbi.

— Nu eşti în pat? Ce minune! spuse ea..."

Acest fragment se situează mai aproape de un scenariu cinematografic decît monologul lui Othello sau al lui Hlestakov.

Cinematograful, mult mai mult decît teatrul, e legat de mişcările expresive ale actorului, mişcări pe care spectatorul le percepe vizual. De altfel, abia în ultima vreme a început o preocupare serioasă de ameliorare a muncii cu actorul, atît în domeniul unei pregătiri aprofundate pentru filmare, cît şi în domeniul general al educării actorilor tineri.

Temelia artei noastre sovietice este realismul socialist. Cea mai bună armă de luptă împotriva tendinţelor formaliste şi naturaliste în artă este practica vie a realismului. Şi aceasta, tocmai, constituie sistemul lui Stanislavski. Stanislavski ne arată cum să trezim la actori o năzuinţă neobosită

de a aborda adevărul vieții prin adevărul artei, tot mereu și mereu mai aproape. Stanislavski ne învață să nu ne temem de această apropiere, ci, dimpotrivă, să ne ferim de a ne rupe de viață, de a ne depărta de ea, de mișcarea ei, de legile ei de dezvoltare.

In arta cinematografică, artă profund realistă în esența ei, sistemul lui Stanislavski trebuie să devină călăuză în muncă pentru regizor și pentru actor.

*1939.*

## MUNCA ACTORULUI IN CINEMATOGRAFIE ŞI SISTEMUL LUI STANISLAVSKI

De-a lungul întregii sale istorii, dezvoltarea cinematografiei noastre a fost legată de marile tradiţii ale literaturii, picturii şi teatrului rus, care au făcut ca arta noastră să fie o artă înaintată, ce-şi trăgea seva, în primul rînd, din interesele şi viitorul poporului său. Chiar şi în perioada iniţială, cînd noi toţi mai învăţam încă tehnica noii arte şi, uneori, împrumutam unele procedee de la cinematografia de peste hotare, dezvoltarea acestei arte nu era de loc determinată de asemenea împrumuturi.

Unele din filmele primilor regizori sovietici aveau un caracter formalist; ele au dus pe unii critici la concluzii false cu privire la o pretinsă înrîurire masivă a cinematografiei de peste hotare. Dar acele cusururi s-au dovedit în cele din urmă a fi doar sporadice, fără vreo influenţă esenţială asupra dezvoltării artei cinematografice sovietice.

Adevărata forţă motrice în cinematograful sovietic au constituit-o tocmai tradiţiile profund realiste ale artei ruse, strîns legate de viaţa poporului, şi, în primul rînd, cele ale literaturii, indisolubil legată de marile nume ale lui Puşkin, Bielinski, Turgheniev, Tolstoi, Cehov şi Gorki.

Nu trebuie să uităm că pînă şi în vremurile întunecate ale ţarismului, în vremurile domniei capitalismului în lumea întreagă, cînd cinematograful era un spectacol de mîna a doua, tocmai la noi, în Rusia, au apărut filme ca *Dama de pică*, al lui

Protazanov, şi s-au făcut încercări de a ecraniza *Război şi pace* şi *Anna Karenina* [1].

Măreţia unui adevărat artist şi locul lui în artă sînt întotdeauna determinate de capacitatea lui de a vedea viitorul. Vorbind în *Exegi monumentum* despre viitorul operelor sale, Puşkin prevesteşte în fond şi viitorul poporului său.

Dragostea de popor şi viziunea viitorului său sînt inseparabile. Ele fac din artist un adevărat realist şi-l duc pe singurul drum demn de o artă înaltă.

Din cei care au păşit pe această cale, face parte şi Konstantin Sergheevici Stanislavski.

Dacă vorbim despre Stanislavski din punct de vedere istoric, trebuie să începem nu cu expunerea principiilor sale teoretice, temelie a muncii de educare a actorului, ci cu punctul de unde au pornit aceste principii şi ţelul pe care ele îl urmăreau.

Creînd teatrul său împreună cu Vl. I. Nemirovici-Dancenko, Stanislavski voia să-i dea numele de „Teatrul popular de artă pentru toţi", şi numai din considerente de cenzură (dificultatea cu care se aproba reprezentarea unui şir întreg de piese în teatrele populare) Konstantin Sergheevici a consimţit la numele mai simplu: „Teatru pentru toţi", păstrînd însă şi prin această denumire tendinţa de a lega arta de popor.

Năzuinţa lui Stanislavski de a face din artă, în primul rînd, un bun al poporului, iată cheia care ne face să înţelegem puternicul şi nemuritorul principiu pus la baza îndelungatei sale munci, o muncă ce şi azi continuă să dea roade preţioase nu numai în arta teatrului sovietic, ci în toate artele.

Stanislavski visa să creeze — şi a şi creat — un teatru realist. Toate gîndurile lui, întreaga sa intuiţie de artist, aveau drept scop să găsească legăturile profunde şi trainice ale artei cu viaţa, cu sarcinile reale ale acesteia, atît de importante pentru popor. Stanislavski n-a fost niciodată un simplu

teoretician abstract al artei teatrale. Toate principiile lui teoretice decurgeau din practica vie, care le verifica şi le confirma. Una din cele mai importante sarcini practice, în lupta pentru o artă realistă, a fost necesitatea de a distruge aşa-numitele clişee ale jocului actoricesc. Ele proveneau, pe de o parte, din repetarea mecanică a unor procedee deja învechite, care pierduseră legătura cu viaţa, devenind din această cauză pur formale, pe de altă parte, din metoda greşită prin care actorul îşi studia rolul, metodă adesea redusă la o simplă memorare a textului.

Multe teatre degenerau, fiindcă se hrăneau nu din izvoarele vii ale realităţii, ci din arsenalul unor „procedee" formale, acumulate de o practică repetată. Aceste procedee ale jocului actoricesc nu erau decît o colecţie de exponate moarte, care semănau cu viaţa aşa cum seamănă uneori o sală de muzeu cu crîmpeie de realitate pe care ar voi să le reprezinte.

Stanislavski a analizat şi criticat aceste procedee moarte nu pentru ca să aleagă din ele pe cele mai acceptabile, aşa cum făceau alţi regizori, care combinau mecanic asemenea împrumuturi pentru a obţine diferite „orientări" şi „stiluri" de joc. El şi-a pus sarcina de a căuta, pentru munca actorului, drumuri care să ducă întotdeauna la o oglindire vie a realităţii.

De aceea, Stanislavski şi-a îndreptat întreaga forţă a analizei sale creatoare spre cercetarea riguroasă a izvoarelor muncii actorului cu rolul şi cu propria sa persoană, în procesul de creaţie a eroului pe scenă.

Pînă la Stanislavski, chiar dacă cineva se ocupa cu asemenea probleme, se limita, în majoritatea zdrobitoare a cazurilor, la amintiri personale subiective, sau la principii generale cu caracter mai mult poetic decît ştiinţific.

Marele merit al muncii lui Stanislavski constă tocmai în caracterul ei ştiinţific, în faptul că tezele pe care le deducea din activitatea gîndirii teoretice, legată întotdeauna de verificarea minuţioasă pe baza experienţei vii, au dus la o serie de principii obiective, ce pot servi drept bază pentru o fecundă activitate a actorului şi a regizorului, indiferent de particularităţile individuale ale caracterului şi talentului lor.

E interesant de relevat că Stanislavski n-a negat niciodată tot ce s-a creat pozitiv înaintea lui în vechiul teatru. In exemplificări, el se referea adesea la admirabilul joc al diferiţilor actori din şcoala veche.

Strîngînd şi cercetînd pildele de excelent joc teatral, Stanislavski căuta să dezvăluie esenţa şi cauzele diferitelor succese şi să deducă, din această cercetare, legi obiective, aplicabile la o educare sistematică a tuturor actorilor în general.

Astfel, Stanislavski n-a studiat niciodată inovaţiile numai de dragul inovaţiei. Toate lucrările lui sînt legate, prin rădăcini adînci, nu numai de istoria teatrului nostru, dar şi de istoria artei ruse în general. Şcoala pe care a creat-o el poate şi trebuie să fie denumită, în primul rînd, realistă.

Tocmai datorită faptului că munca teoretică şi practică a lui Stanislavski a corespuns cerinţelor istorice, ea a continuat să se dezvolte în mod firesc şi după moartea lui.

Cinematograful, strîns legat atît de teatru, cît şi de literatură şi pictură, a absorbit, firește, tezele principale ale teoriei lui Stanislavski. La baza acestei arte noi stă tocmai ceea ce Stanislavski a adus în cultura teatrului, ridicîndu-l la o treaptă superioară de dezvoltare, făcînd din el un adevărat spectacol popular. O serie de sarcini trasate de el în practica teatrală au primit o rezolvare deplină şi în arta cinematografică.

Aceasta ne aminteşte ceea ce Stanislavski, în cartea sa *Viaţa mea în artă,* povestea despre impresia profundă produsă asupra lui de prezentarea primei lucrări a Studioului nr. 1 al Teatrului de Artă. Piesa, *Pieirea vasului Speranţa*[2], fusese montată şi jucată întîia oară într-o sală de spectacol aşa de mică, încît spectatorul se afla în imediata apropiere de actori, care păreau că se găsesc în aceeaşi cameră cu dînsul.

Toate semitonurile şi nuanţele subtile ale jocului actorilor căpătau o neaşteptată importanţă. Accentuarea exterioară a intonaţiei şi a gestului teatral dispăruse graţie distanţei mici dintre spectatori şi actori.

Contactul intim, neobişnuit în teatru, între actor şi spectator, dădea o senzaţie nouă, o impresie de profundă sinceritate şi de simplitate. Actorii căpătaseră oarecum posibilitatea de a se comporta aşa cum se comportă lumea în ambianţa concretă a realităţii vii.

Stanislavski îşi aduce aminte că spectacolul l-a impresionat tocmai prin această apropiere maximă de viaţa reală. Aceasta îi deschidea parcă noi posibilităţi de a modifica formele teatrale anterioare şi de a face un nou pas în direcţia transformării spectacolului de teatru într-o oglindire mai directă a vieţii.

Stanislavski voia să transplanteze experienţa Studioului nr. 1 pe scena mare a Teatrului de Artă. Dar, spre surprinderea lui, aceasta se dovedi a nu fi posibil. Spectacolul studioului, creat într-o sală mică, nu putea literalmente să fie auzit şi văzut într-o sală vastă ca aceea a Teatrului de Artă, făcută pentru sute de spectatori. Farmecul contactului intim cu spectatorul nu se mai putea naşte într-o sală mare, care cerea încordarea vocii şi relief în gesturi.

Acest caz i-a arătat lui Stanislavski, ca să zicem aşa, limitele pe care nu le putem depăşi cînd oglindim viaţa în artă printr-un spectacol teatral pentru mase.

Stanislavski a hotărît atunci să caute căile de armonizare între comportarea realistă, vie, a actorului şi necesitatea unei expresivităţi „teatrale" subliniate.

Străduinţa lui de a apropia arta actorului de redarea cît mai veridică şi precisă a vieţii omului l-a făcut să se lovească nu o dată de posibilităţile limitate ale spectacolului de teatru.

Konstantin Sergheevici povesteşte că o dată, mînat de dorinţa de a se comporta pe scenă absolut ca în viaţă, a încercat să introducă în cursul jocului său o pauză lungă, plină de o viaţă interioară complicată. Îşi amintea cum a stat mult timp pe o bancă, în primul plan, chiar lîngă rampă, şi a trăit într-adevăr atunci multe simţăminte.

Dar spectatorului nu i s-a transmis aproape nimic din toate acestea. Îl împiedica spaţiul care îl despărţea de actor.

Stanislavski simţea şi înţelegea foarte intens ceea ce numim astăzi dialectica oricărui fenomen viu, adică legătura profundă a particularului cu cursul general şi amplu al vieţii. In munca lui căuta întotdeauna această legătură şi, după ce o găsea, o afirma ca bază a criteriului de veridicitate în ce priveşte oglindirea vieţii reale.

Tendinţa de a crea decoruri şi o ambianţă cît mai asemănătoare cu realitatea concretă i s-a imputat adesea lui Stanislavski ca un naturalism de prisos introdus în teatru. Acuzaţia e nedreaptă în fond. Marele artist care era Stanislavski a năzuit întotdeauna, în generalizările lui artistice, să contopească într-un tot viaţa oamenilor cu realitatea înconjurătoare. Realismul pe care-l cerea jocului actoricesc reclama realism şi în redarea ambianţei.

Dar Stanislavski, cu intensul său simţ de artist, înţelegea că teatrului îi este imposibil să meargă pe acest drum dincolo de limitele puse de posibilităţile pur tehnice ale scenei.

In amintirile sale, el povesteşte că, sosind cu trupa în Crimeea şi plimbîndu-se într-o zi prin parc, a văzut într-un colţ ceva aproape identic cu decorurile unei scene din piesa *O lună la ţară*. Stanislavski şi Knipper[3] au vrut atunci să-şi joace scena în chiar ambianţa autentică a vieţii. De la primele fraze însă, amîndoi s-au oprit brusc. Jocul teatral convenţional pe care îl elaboraseră pe scenă intrase într-o contradicţie aşa de tranşantă cu ambianţa reală, încît subtilii artişti au simţit imediat imposibilitatea de a continua.

Putem spune aci, din nou, că Stanislavski, în năzuinţele lui de artist realist, s-a lovit de limitele impuse de posibilităţile teatrului. Noile posibilităţi în acest domeniu se aflau acum dincolo de hotarele spectacolului de teatru, pe căile viitoare ale dezvoltării artei cinematografice, care, pe de o parte, apropie pe spectator de actor, pe de altă parte lărgeşte sala de spectacol pînă la dimensiunile întregii lumi.

Prin faptul că jocul actorului de film se apropie de comportarea lui din viaţă, naturaleţea jocului său se armonizează organic cu naturaleţea peisajului adevărat, pe care ecranul îl poate reda cu exactitate.

Mijloacele condiţionate de tehnica cinematografului i-au oferit artistului realist o sumedenie de posibilităţi noi pentru a oglindi realitatea vie mai direct şi mai complet decît este posibil pe o scenă de teatru.

Sîntem de părere că cinematograful, deşi născut de-a dreptul din arta teatrală, se îndepărtează în

dezvoltarea sa de genul dramatic şi se apropie, în fond, de literatură, de roman.

Marele număr de personaje, fiecare din ele putînd uşor să fie filmat în prim-plan; posibilitatea de a schimba, lesne şi iute, timpul şi locul acţiunii; lipsa acelei obligaţii, inevitabile într-o dramă, de a povesti, la tot pasul, despre o mulţime de lucruri; aşadar, posibilitatea de a arăta totul direct; apoi, includerea în acţiune a peisajului dinamic viu, care creează personajelor un mediu profund realist — toate acestea indică înrudirea apropiată a filmului cu romanul.

Desigur, multe elemente din practica teatrală, legate de condiţiile tehnice ale scenei, s-au dovedit a fi neadecvate filmului, care-şi are şi el convenţionalismele lui, specific cinematografice. Există totuşi un domeniu care poate fi numit pe de-a-ntregul comun teatrului şi cinematografiei. Este domeniul muncii actorului, al muncii sale cu el însuşi şi al muncii lui de studiere a rolului, cu conţinutul său ideologic, cu mesajul piesei sau al scenariului, cu transformarea personajului descris de autor într-un personaj care trăieşte şi acţionează din plin.

Tocmai acest domeniu a fost, ani de-a rîndul, studiat de Stanislavski cu deosebită profunzime şi consecvenţă.

Am mai spus că Stanislavski poate fi numit primul om de ştiinţă în domeniul teatrului realist.

Studiul lui V. Toporkov[4] despre sistemul lui Stanislavski poartă ca *motto* cuvintele lui Konstantin Sergheevici: „Cu actorii nu poţi vorbi într-un limbaj savant şi sec. Dar cum nici eu nu sînt om de ştiinţă, n-aş putea să mă apuc de ceva care nu-i din domeniul meu.

Sarcina mea este să vorbesc cu actorul pe limba lui. Nu să filozofez despre artă... ci să-i dezvălui într-o formă simplă procedeele psihotehnice prac-

tice, în special în domeniul intim al retrăirii rolului şi transpunerii artistice".

Cuvinte modeste care, tocmai, arată pe adevăratul om de ştiinţă. Înarmînd pe actori şi înarmîndu-se el însuşi cu metoda puternică a analizelor profunde şi ascuţite, Stanislavski a fost cel dintîi om de ştiinţă în teatru. El a îmbinat o muncă de studiu adîncit cu o experienţă justă şi consecventă.

Munca analitică în domeniul teatrului a fost dusă şi în trecut de criticii şi teoreticienii teatrului. Dar o cercetare analitică nu este rodnică decît cînd e sintetizată în experienţa vie şi verificată de ea.

Construcţiile abstracte obţinute pe cale analitică trebuie neapărat verificate de această experienţă vie. Este exact ceea ce a făcut Stanislavski. Ca un adevărat om de ştiinţă, el nu rupea niciodată gîndirea abstractă de verificarea practică vie, iar în cadrul practicii actorului găsea noi puncte de plecare pentru munca teoretică.

Cercetările lui despre munca actorului în studierea personajului sînt nepieritoare, întrucît ele n-au fost o născocire abstractă, şi nici căutarea unor procedee de joc de o noutate doar formală, ci rezultatul unei munci sistematice, al practicii vii.

Se poate spune că, în domeniul teatrului, Stanislavski s-a dovedit a fi un om de ştiinţă de acelaşi tip ca I. P. Pavlov în fiziologie sau I. V. Miciurin în biologie.

Aceşti mari savanţi au pus la îndemîna oamenilor o metodă clară şi precisă a muncii de cercetare, i-au învăţat să se folosească de ea nu numai ca să rezolve sarcinile care se ridicau în faţa lor, dar şi ca să dea succesorilor o bază pentru cercetarea şi rezolvarea unor teme mai complexe, care, inevitabil, vor apărea în viitor.

Iată de ce Stanislavski insista ca nici unul din elevii lui să nu întrerupă munca sa cu el însuşi,

şi să continue mereu munca experimentală legată neapărat de metodele găsite de dînsul.

Prin *a lucra* neîntrerupt, Stanislavski nu înţelegea *a juca* neîntrerupt. Jocul singur nu îmbrăţişează întreaga activitate practică neîntreruptă pe care o cerea Stanislavski actorului. El mai cerea acestuia şi o continuă autoperfecţionare în toate formele de activitate creatoare, inclusiv aceea de cercetător, inclusiv aceea de cetăţean.

Dacă descoperirea lui Pavlov privind reflexele condiţionate s-a dovedit a fi aşa de importantă pentru cunoaşterea legilor activităţii sistemului nervos superior al omului, descoperirea lui Stanislavski cu privire la importanţa retrăirii, care stabileşte o legătură organică între viitoarea operă de artă şi experienţa personală a artistului, s-a dovedit a fi de o nu mai mică însemnătate, şi asta nu numai în domeniul actoriei şi al regiei de teatru, ci în toate domeniile de artă. Stanislavski a dezvăluit esenţa trecerii artistului de la lumea sa interioară personală la viaţa personajului creat de imaginaţia sa.

Cercetînd această trecere, el a folosit noţiunea de *retrăire* şi a dovedit pe baza experienţei necesitatea şi rodnicia ei pentru munca fiecărui actor în legătură cu studierea rolului, oricare ar fi el.

Invăţătura lui Stanislavski a dovedit că *retrăirea* nu este un procedeu particular al jocului de teatru, ci o lege metodologică de o uriaşă însemnătate, lege care străbate întreaga muncă teatrală.

Acelaşi caracter de lege îl au, după el, noţiunile de „acţiune conducătoare“ şi de „supratemă“.

Legile stabilite de Stanislavski sînt foarte importante, pentru că ne permit, printr-o muncă lucidă şi sistematică, să ajungem la rezultatele la care, în trecut, ajungeau, pe cale pur intuitivă, doar cei excepţional înzestraţi.

Prin aceasta, valoarea teoriei lui Stanislavski este cu adevărat mare. Căci ea poate fi practicată de toţi cei ce lucrează în domeniul creaţiei, de masa largă a tuturor artiştilor.

Activitatea lui Stanislavski, la care a ştiut să antreneze un imens număr de elevi, s-a dovedit a fi rodnică nu numai pentru teatru dar şi pentru artele înrudite, în special pentru cinematograf. Metodele lui Stanislavski sînt preţioase în arta filmului, care de abia acum începe să ia în stăpînire bogatele ei resurse.

Totuşi nu e bine ca metodica lui Stanislavski să fie, în cinematograf, o împrumutare directă a rezultatelor obţinute în teatru. Ea trebuie să însemne dezvoltarea lor mai departe, în noile condiţii tehnice contemporane mult mai complexe şi mai bogate.

Contactul direct dintre teatru şi cinematografie trebuie să se producă, şi s-a produs în mod firesc, în primul rînd, prin intermediul actorului. Aşa s-a stabilit şi contactul meu direct cu teatrul, chiar la începutul activităţii mele de regizor independent.

Din marele număr de actori aparţinînd diferitelor şcoli de teatru, cei educaţi de Stanislavski s-au dovedit a fi cei mai apropiaţi de mine. Am văzut la ei ceea ce mi se părea că e mai important pentru arta realistă. Intîlnirea noastră a avut o deosebită semnificaţie pentru mine. Rezultatele căutărilor profunde ale lui Stanislavski în domeniul teatrului realist îmi făgăduiau un ajutor esenţial încă de pe atunci, la primii mei paşi în noua artă cinematografică. Şi date fiind posibilităţile ei specifice, nu mă îndoiam de acest ajutor.

Trebuie să spun că doi oameni care au creat în domenii de artă diferite, deşi înrudite, au fost pentru mine uniţi într-o singură imagine. Aceşti doi oameni sînt Lev Tolstoi şi K. S. Stanislavski.

Amîndoi au fost mari realişti. Aceleaşi calităţi: imensă atenţie faţă de realitatea înconjurătoare, atenţie faţă de fiecare fenomen, analiză a celor mai mici amănunte şi, totodată, un dar genial de a nu pierde nici o clipă din vedere esenţialul, tot ceea ce face ca fenomenul să fie viu şi în mers, tot ceea ce leagă organic fiecare amănunt cu desfăşurarea generală a întregului. Toate acestea sînt caracteristice atît la Tolstoi, cît şi la Stanislavski.

Pentru mine, Tolstoi a însemnat întotdeauna o lume care trăieşte. Mă simţeam în ea ca într-o lume adevărată. Citind romanele lui încercam aceeaşi bucurie ca atunci cînd ieşeam pe stradă într-o zi de primăvară. Bucuria de a simţi viaţa clocotitoare şi bucuria de a-l citi pe Tolstoi erau pentru mine deopotrivă de mari. Tolstoi n-a fost pentru mine doar un scriitor preferat, ci un întreg domeniu de artă în care mă simţeam percepînd viaţa cu o claritate excepţională.

Am recitit *Război şi pace* de mai bine de treizeci de ori, pentru a retrăi de fiecare dată viaţa oamenilor descrişi acolo. De fiecare dată pătrund în această carte aşa cum intri într-o casă, într-un oraş, într-o ţară în care ai mai fost o dată, dar unde n-ai izbutit, din pricina timpului scurt, să vezi tot şi să-i cunoşti bine pe toţi. O casă, o ţară unde toate îşi trăiesc viaţa lor de sine stătătoare, în întreaga ei complexitate şi cu infinitele ei amănunte. Rătăceşti prin roman, oprindu-te, uneori, pentru a privi îndelung şi ca de pe o înălţime peisajul larg; te opreşti pentru a mai sta de vorbă, încă o dată, cu oamenii dragi, pe care îi cunoşti. Iar uneori, abătîndu-te de la drumul obişnuit, ai să vezi acolo ceea ce în trecut nu băgaseşi de seamă, şi ai să asculţi, şi ai să înţelegi ceea ce înainte nu ştiuseşi desluşi. Părăseşti romanul îmbogăţit, plin de idei, de senzaţii şi dorinţe, pe care nu le-ai luat de la cineva de-a gata, ci le-ai zămislit în tine

ca urmare a atingerii adînci cu viaţa în splendidă înflorire.

Romanele lui Tolstoi extindeau sfera cunoştinţelor mele despre oameni. Tolstoi a fost pentru mine o şcoală uriaşă şi decisivă, care m-a educat în ştiinţa de a vedea pe oameni cu ochii unui artist. M-a ajutat să-mi dau seama pînă la ce profunzime şi precizie poate duce un artist coincidenţa între viaţa reală şi personajul creat de arta lui. Forţa gigantică a obiectivităţii lui Tolstoi s-a manifestat în faptul că fiecare din personaje îşi trăieşte viaţa şi gîndurile lui proprii, şi nu pe ale lui Tolstoi. Personajele create de artist sînt desprinse de el. Sînt fiinţe care gîndesc şi există de sine stătător.

Cînd am păşit eu însumi pe calea artei realiste, am încercat să imprim personajelor născute în imaginaţia mea o existenţă proprie şi autonomă, precum şi putere de convingere. Am văzut atunci că un mare realist, care lucra în domeniul artei dramatice — K. S. Stanislavski — îmi punea întru aceasta la îndemînă metoda lui.

Contopirea experienţei celor doi mari realişti din literatură şi teatru m-a înarmat în primele mele experienţe. Firește, pe vremea aceea nu puteam încă defini năzuinţa mea spre realism ca spre o artă capabilă nu numai să oglindească viaţa reală, dar şi să ia direct şi activ parte la transformarea ei. Cu alte cuvinte, nu percepeam desluşit năzuinţa mea spre ceea ce numim noi astăzi realism socialist.

Trebuie să spun că, încă de la începutul muncii mele independente, am avut sentimentul că cinematograful are însuşirea de a oglindi cu o deosebită precizie realitatea, graţie acelei atmosfere dinamice pe care o creează cadrele filmate.

Iată de ce primele mele căutări în domeniul cinematografului aveau scopul de a mă dezbăra, prin toate mijloacele, de anumite procedee promovate de

condiţiile spectacolului de teatru, inutile pentru actorul de film. Degajat de ele, scopul meu era să mă apropii de o veridicitate şi naturaleţe maxime în domeniul interpretării actoriceşti. Prin sistemul lui Stanislavski educaţia actorului se face pe calea căutării unei reflectări a vieţii, o reflectare autentică, vie, lipsită de convenţionalisme formaliste. Numai această şcoală s-a dovedit capabilă să lege în mod organic pentru mine arta teatrului cu aceea a ecranului.

Inclinarea spre realism se manifesta la mine prin năzuinţa de a cere actorului să mă facă să percep jocul lui ca ceva care nu vine în contradicţie cu senzaţia adevărului pe care mi-o dă realitatea vie.

Din momentul cînd am avut la îndemînă aparatul de filmare, a început să capete pentru mine o deosebită importanţă mediul, ambianţa de viaţă care-l înconjoară pe om. Am simţit, de la primii paşi, antipatie pentru decorurile artificiale şi am văzut în cinematograf capacitatea de a acumula creator toată splendoarea şi bogăţia unui mediu real, în care actorii să se mişte ca nişte adevăraţi oameni vii.

Cînd în faţa regizorului de cinema apare un peisaj natural, care atît de simplu, de lesne şi firesc se oglindeşte pe ecran, se ridică atunci, pentru acel regizor, problema de a încadra pe actor în peisaj în aşa chip, încît jocul lui să nu vină în contradicţie cu caracterul categoric real al mediului înconjurător. Dar cum să obţinem ca adevărul jocului actorului să fie perceput de spectator tot aşa de direct şi simplu cum percepe el cursul lin al unui rîu, copaci în bătaia vîntului, un cal care paşte într-o fîneaţă?

La început mă lăsam călăuzit numai de intuiţie. Intuiţie, după părerea mea, trebuie să aibă orice artist, intuiţia adevărului, sensibilitate şi reactivitate la tot ce este fals, la orice încălcare a zugră-

virii coerente, vii și continue a oricărui fenomen de viață.

Îmi aduc aminte că înclinam pe vremea aceea nu să construiesc ceva asemănător cu realitatea, ci să extrag din marea ei bogăție ceea ce mi se părea mai prețios și mai expresiv, transpunînd apoi aceasta direct pe ecran. Pentru mine și astăzi necesitatea de a construi în studio un fragment de peisaj constituie o încălcare brutală a unității spectacolului cinematografic. Utilizarea oricărui mijloc de a apropia filmul de oglindirea directă a bogăției inepuizabile a naturii a fost dintotdeauna năzuința mea.

Din experiența mea și a altora am văzut că în cinematograf oglindirea directă a realității nu este expusă sărăciei și superficialității pe care o întîlnim în naturalism. Dimpotrivă, orice construcție, fie ea cît de iscusită, s-a dovedit întotdeauna a fi mai puțin expresivă decît un peisaj din natură bine ales. O idee trebuie să călăuzească alegerea. Și, în bogăția inepuizabilă a vieții reale, regizorul va găsi întotdeauna lucrul care să coincidă cu concepția sa artistică.

Căutarea căilor spre un spectacol cît mai realist, unde jocul actorului să se integreze ca un element fundamental, organic, m-a pus în contact, mai întîi, cu actorii MHAT-ului, iar pe urmă, și cu principiile de bază ale școlii lor.

Ca toți moscoviții, mă duceam des la Teatrul de Artă. Spectator de rînd, plecam cu o puternică impresie generală produsă de jocul veridic, plin de nuanțe subtile al actorilor. Dar abia cînd m-am întîlnit cu artiștii de la MHAT cu ocazia turnării primelor mele filme, am aflat cum se naște jocul acestor actori, atît de distinct de al celor din alte școli. Am înțeles atunci în ce sta forța Teatrului de Artă, o forță care permitea fiecărui actor, în ciuda convenționalismului scenei, să creeze cu sim-

plitate, fără efecte artificiale, nişte personaje apropiate de noi, înţelese de oricine, care trăiau în faţa rampei o viaţă plină, autentică.

M-am familiarizat cu metoda lui Stanislavski de a educa pe actor şi mi-am dat totodată seama că ea trebuia despărţită de diversele procedee pe care le crease în condiţiile specifice ale teatrului. Multe procedee pur teatrale s-au dovedit a fi străine de natura cinematografului. Totuşi metoda lui Stanislavski, care tocmai făcuse din el un mare artist realist, s-a dovedit în esenţă absolut indispensabilă artei cinematografului.

La baza acestei metode stă, în primul rînd, rezolvarea practică a problemei legăturii indisolubile dintre personajul creat de actor şi persoana actorului, cu lumea lui lăuntrică reală şi vie.

Acel proces încă nestudiat de nimeni, şi de aceea rămas neînţeles, acel proces chipurile propriu numai oamenilor de geniu, a fost desemnat prin cuvîntul extrem de abstract de *transpunere* în rol. Stanislavski i-a făcut o adîncă analiză neîncetat verificată de experienţa vie. Concluzia a fost că, în mod perfect conştient şi printr-o migăloasă muncă, au putut — regizorul şi actorul — să se apropie de adevăr şi autenticitate în jocul actoricesc, acel adevăr care subjugă pe spectator şi care, în trecut, era atribuit fie întîmplării, fie unei inspiraţii divine, rezervată oamenilor excepţionali.

In perioada cînd am început să lucrez în cinematograf, învăţătura lui Stanislavski şi şcoala lui ajunseseră la o înaltă dezvoltare. Primii mei paşi n-au fost de fapt decît încercarea unui diletant de a aplica în film principiile fundamentale ale muncii lui Stanislavski cu actorul. Adesea, în timpul realizării primului meu film, lovindu-mă de o problemă particulară, înţelegeam deodată că rezolvarea ei mă ducea la necesitatea fundamentală de a aplica în arta cinematografică încă un principiu al lui Sta-

nislavski, nou pentru mine, cu privire la munca în teatru.

In primul rînd, m-am văzut nevoit să mă opresc la una din bazele sistemului lui Stanislavski: teoria retrăirii. Era clar pentru mine că termenul *retrăire* înseamnă legătura reală între lumea personală lăuntrică a artistului, pe care el o simte ca o realitate vie, şi toate acele sentimente şi idei care alcătuiesc conţinutul personajului ce trebuie creat.

Prin *retrăire* Stanislavski înţelegea procesul pe deplin real care se petrece în forul interior al actorului. Ştia prea bine ce prăpastie există între descrierea teoretică a vieţii lăuntrice a personajului creat de regizor şi de actor cu ocazia studierii rolului, şi jocul viu de pe scenă; prăpastia între *ideea* oricît de clară despre ce trebuie să faci şi ceea ce efectiv faci în faţa rampei.

Orice actor şi orice regizor ştie cît e de greu primul pas în drumul de la ceea ce-ţi închipui la ceea ce este, cît de dificilă este trecerea de la ideea despre *ce* trebuie să faci la *cum* trebuie s-o faci. Geniul lui Stanislavski a trasat căile metodologice pentru acest pasaj de la *ce trebuie* la *cum trebuie* să faci. El afirma necesitatea găsirii, în acest scop, a unei posibilităţi de a trăi real fiecare fragment din rol.

Dar cum să ajungi la această retrăire? Stanislavski cerea ca actorul să trăiască în rol aşa cum ar trăi în viaţă dacă ar fi chiar el omul a cărui imagine trebuie s-o creeze. *Înţelegerea* rolului trebuie să devină acea stare sufletească specială cînd actorul percepe direct persoana sa în persoana eroului. Situaţie specială, cînd gîndurile actorului, care i-au provocat cutare sentiment, trebuie să se transforme în însuşi acel sentiment.

E firesc ca primii paşi pe care îi poate face actorul în această direcţie să fie legaţi de lumea experienţei lui personale, a sentimentelor sale particu-

lare, a amintirii despre conduita lui în anumite cazuri din viață, asemănătoare cu cele zugrăvite.

Primele căutări în domeniul experienței lăuntrice, mai simplu, al amintirilor personale, nu sînt numai potrivite, dar și legic necesare atît pentru educarea în general a actorului, cît și pentru fiecare caz concret de studiere a rolului.

Chiar cînd legăturile sînt incipiente, chiar cînd ele sînt temporare, a lega lumea experienței personale cu viața pe care trebuie să o trăiască personajul conceput este un proces cu totul firesc și necesar, prima punte între personajul conceput și actor, în munca sa de autoeducare artistică.

Să simți, fie și parțial, fie și intermitent, că ai înțeles și trăit în toată plenitudinea și individualitatea caracterului tău fragmentul din rol întocmai așa cum l-ar fi trăit personajul interpretat înseamnă a face primul pas spre transformarea personajului conceput într-o realitate vie.

Dacă actorul a trăit pe deplin, chiar numai o clipă, un fragment din rolul său, el va simți neapărat bucuria succesului care, paralel cu aprecierea obiectivă, este atît de indispensabilă oricărui artist ca stimulent de progres.

Bucuria succesului se ivește întotdeauna la actor cînd simte, fie numai o clipă, acea libertate deplină pe care o dă retrăirea pe scenă. Calea cea mai simplă spre această bucurie este ca actorul să caute, în viața personajului conceput, elementele care coincid cu lumea lui individuală proprie, cu viața lui interioară. Căutare care nu cere efort de imaginație, căci simpla amintire personală directă aplicată la viața personajului oferă asemenea puncte de sprijin.

Tocmai în astfel de momente actorul găsește *pilde vii* pentru felul cum trebuie el să se simtă în *tot decursul rolului.* Dar după aceea, începe o muncă grea și intensă. Căci pentru a umple întregul rol

cu viaţa real trăită, actorul va avea de învins nenumărate piedici aflate între lumea lui personală, interioară, şi personajul interpretat.

Activitatea lui Stanislavski, îndreptată spre căutarea şi apoi stăpînirea retrăirii reale a fiecărui moment din rol, are un sens adînc şi stabileşte o bază fundamentală, un punct de plecare pentru toată munca ulterioară.

Trebuie să spunem că marele număr al curentelor formaliste în genere, şi cele din arta dramatică în special, au ignorat cu bună-ştiinţă necesitatea retrăirii adînci a rolului, închipuindu-şi că formele de „expresie" exterioară, găsite prin orice mijloc, pot, printr-o serie de mişcări învăţate pe de rost şi prin intonaţii fixate mecanic în memorie, să înlocuiască cursul viu şi neîntrerupt al jocului realist, unde memoria actorului reţine nu forme exterioare, ci numai izvorul viu al adevărului găsit — adevărul retrăirilor lui intime.

Stanislavski era de o precizie perfectă cînd afirma prin întreaga lui teorie că ţelul iniţial şi final al actorului nu este simpla memorare formală, ci *însuşirea* în adîncime a lumii gîndurilor şi sentimentelor personajului interpretat, adică transformarea lor în gînduri şi sentimente proprii şi profund personale.

Întreaga muncă ulterioară de studiere a personajului cu privire la expresivitatea exterioară a jocului va face ca drumul de la procesul lăuntric al gîndului şi sentimentului la momentele de acţiune intensă exterioară să fie o cale continuă şi unitară.

Grija vie şi permanentă de a păstra unitatea acestei căi constituie scopul şi sensul întregii munci educative a lui Stanislavski, precum şi conţinutul numeroaselor procedee pe care le propunea pentru o studiere consecventă a rolului.

Unitatea, integralitatea procesului însuşit de actor cînd lucrează la transformarea imaginarului în real au permis lui Stanislavski să descopere legăturile adevărate, capabile să-l ajute metodologic în munca lui de actor.

Un sentiment bine găsit va naşte poate prima oară numai umbra unui gest adecvat, dînd cuvîntului colorit şi intonaţie veridică. Dar şi ordinea inversă este valabilă: un gest schiţat oarecum întîmplător va trezi brusc un sentiment veridic, care nu exista înainte.

Sînt momentele cînd regizorul, care e şi primul spectator, îşi va exprima părerea prin cuvîntul „cred". De fapt, acest „cred" se referă nu la un gest sau o intonaţie a actorului, ci tocmai la caracterul concret, real, viu al *legăturii* dintre sentiment şi expresia exterioară.

Adevărul întregului — iată spre ce, cu profundă dreptate, orienta Stanislavski tot ceea ce făcea, tot ceea ce spunea despre veridicitatea artei realiste a actorului.

Acest adevăr al întregului, care trebuie neapărat să cuprindă toată bogăţia de legături lăuntrice reale din comportarea firească a unui om, acest adevăr al întregului trebuie să fie extins asupra tuturor formelor de comportare ale actorului care interpretează un rol. Nimic nu trebuie să tulbure aceste legături care condiţionează orice proces viu.

Actorul care şi-a însuşit cu adevărat rolul simte numaidecît că orice mişcare a lui, orice cuvînt provoacă oarecum involuntar şi pune în mişcare cuvîntul următor; că gîndurile şi sentimentele lui, nu gînduri vechi şi memorate, ci gînduri noi ivite acum direct în el, îl silesc parcă să uite de existenţa trupului, fiindcă trupul trăieşte acum într-o liberă îmbinare cu fiecare din mişcările sale lăuntrice.

Aceasta înseamnă că actorul trăieşte în întregime, în adevăratul sens al cuvîntului, în personajul creat odinioară în imaginaţie şi devenit acum real.

Primii actori ai MHAT-ului cu care mi-a fost dat să mă întîlnesc în muncă pe cînd realizam filmul *Mama* au fost V. Baranovskaia [5] şi N. Batalov [6] — elevi ai lui K. S. Stanislavski.

La început ne fusese foarte greu. Intîmpinam dificultăţi cînd voiam să ne cunoaştem mai îndeaproape şi să cîştigăm acea încredere deplină şi reciprocă fără de care munca comună dintre actor şi regizor e pur şi simplu imposibilă.

Dar pe ce se putea baza această încredere? În vremea aceea nu posedam încă nici un bagaj de procedee regizorale. Ba chiar învăţătura pe care o primisem înainte în cinematograf era legată de o comportare formalistă şi foarte superficială faţă de actor.

Trebuie să amintesc că tocmai atunci cineva dintre formalişti a înlocuit cuvîntul „psihologie" cu termenul peiorativ „psihologism", subliniind astfel conţinutul pasămite criminal al acestui cuvînt cînd îl aplicăm la artă.

Cum să găsesc calea spre mintea şi inima oamenilor pe care trebuia să-i dirijez, pe care trebuia să-i duc la crearea personajelor existente deocamdată numai în imaginaţia mea? Cum să găsesc un limbaj comun cu ei? Aceasta era dificultatea care se ridica în faţa mea. La care se mai adăuga una, cînd era vorba de actorii de la MHAT. Ei erau artişti formaţi, posedînd tehnica jocului de teatru, procedee elaborate în cadrul convenţionalismelor scenei. Ca regizor, nu acceptam în sinea mea o serie întreagă din aceste procedee elaborate pe scenă. Nu pentru că m-ar fi stingherit falsitatea sau „teatralismul" acestor actori despre care s-a vorbit, pe vremea aceea, aşa de mult şi de nedrept. Ei n-aveau nimic fals, care să fi provenit din lipsa de adevăr a vieţii lor interioare. Atîta numai, că anumite particularităţi, pur exterioare ale jocului

lor, erau inutile în cinematograf. In teatru, actorul, chiar cînd şopteşte, trebuie s-o facă în aşa fel, încît să fie auzit pînă în fundul sălii. In cinematograf, unde atît aparatul de filmare, cît şi microfonul pot fi aduse oricît de aproape de actor, acesta nu simte nici o nevoie să iasă din situaţia naturală a omului care doreşte doar să fie auzit de interlocutorul său.

Această pildă este valabilă şi cînd comparăm în general comportarea actorului pe scenă cu comportarea lui în film. Maniera în jocul de teatru, chiar cea mai realistă, chiar şi aceea practicată la MHAT, tot nu putea exclude vorbirea declamatorie sau gestul teatral; căci acolo comportarea trebuie să fie totdeauna teatrală, „accentuată", pentru a fi văzută şi auzită de toţi spectatorii, despărţiţi de actori prin spaţiul considerabil al sălii de spectacol.

Această „comportare teatrală" a unor actori cu experienţă, care pe scenă nu-mi producea nici o senzaţie de fals, o simţeam imediat ca total inacceptabilă în film. Căci ecranul are faţă de actor alte exigenţe decît acelea pe care le are faţă de el o sală de teatru.

Simţeam că jocul actorului de film cu cît se apropie mai mult de o comportare simplă, de comportarea reală a omului din viaţa adevărată, cu atît e mai corespunzător exigenţelor cinematografului şi mai strîns legat de realitatea vie a mediului înconjurător în scena de film în care actorul vorbeşte şi acţionează.

Prima obligaţie pe care mi-am impus-o atît mie, cît şi actorului a fost de a juca simplu, direct şi natural.

Era firesc clar că atît cinematograful, cît şi teatrul, şi în genere orice altă artă nu se pot mulţumi cu oglindirea superficială, naturalistă a vieţii. Gîndirea şi temperamentul artistului trebuie să facă mai pregnant şi mai distinct fenomenul zugrăvit, în aşa măsură, încît să-l silească pe specta-

tor să-şi concentreze atenţia pe ceea ce este principal, pe esenţa fenomenului, pe ceea ce dezvăluie conţinutul lui lăuntric într-o formă cît mai expresivă.

Cu alte cuvinte, sarcina artistului constă adesea în a prezenta fenomenul real într-o formă mai expresivă decît în realitate. Artistul va trebui să urmărească neapărat realizarea acestei expresivităţi accentuate şi intensificate. In această privinţă, cinematograful are posibilităţi specifice care îl disting de teatru.

Dacă pe scenă, actorul, pentru a da gestului său gradul necesar de expresivitate şi relief, trebuie să-l amplifice, în film putem face să fie foarte expresiv pînă şi tremurul, aproape imperceptibil, al mîinii. Nu avem decît să apropiem aparatul de actor şi să-l luăm în aşa-zisul prim-plan.

S-a dovedit că în cinematograf domeniul lucrurilor imperceptibile, ascunse de om, profund intime, poate fi perceput de spectator *în mod direct*. Cinematograful dispune de posibilităţi noi de a ridica jocul actorului pînă la acel nivel de maximă expresivitate necesară artei.

Tehnica teatrală a expresivităţii s-a dovedit a fi, în unele aspecte ale ei, inutilă actorului de cinematograf. Căci el dispune, pentru a se apropia de spectator, de mijloace care permit acestuia din urmă să seziseze cele mai subtile nuanţe de gîndire şi de sentiment ale personajului interpretat.

A devenit clar că de la actorul filmat în primplan, adică la apropiere maximă de spectator, se cere mai întîi de toate o perfectă „naturaleţe" în joc, care să nu-i îngreuneze nici o nevoie de a accentua expresivitatea.

Noţiunea de *retrăire* eu am primit-o nu numai ca unul din termenii şcolii MHAT-ului. Ea s-a născut din contactul creator cu actorii, din comuna noa-

stră înţelegere a cerinţelor noii arte cinematografice.

Cînd ţelul a devenit clar şi pentru mine, şi pentru actori, am început să căutăm un limbaj comun. Legătura adîncă dintre munca de studiere a rolului şi căutările unei trăiri sincere a fiecărui moment din rol s-a dovedit a fi înţeleasă şi apropiată actorilor MHAT-ului. Ceva mai mult. In cursul pregătirii filmului s-a văzut că această legătură constituia de fapt pentru actori principiul de bază inoculat lor de Stanislavski prin întregul proces al muncii educative desfăşurate de el. Şi tocmai aici am găsit eu acel limbaj comun.

Primele mele experienţe de regizor au găsit ecou. Mi-am dat seama că pusesem bazele unei încrederi depline şi reciproce. O prietenie se poate naşte, dezvolta şi întări numai atunci cînd există un ţel comun. Iar ţelul comun fusese găsit, anume căutarea adevărului lăuntric cuprins în fiece element al comportării actorului, adevărul din care se nasc formele exterioare ale exprimării lui, fără a fi denaturate, fără a fi exagerate de ceva care ar proveni din exigenţele convenţionalismului scenei.

Îmi amintesc de primii paşi ai căutărilor practice şi directe a acestor noi elemente de interpretare, noi pentru mine ca şi pentru actori, elemente aparent modeste, dar sugestive din punct de vedere lăuntric. După cum am mai spus, aceste căutări erau legate de lupta împotriva deprinderilor teatrale ale actorilor.

Iată una din primele scene filmate cu Baranovskaia. Mama găseşte sub duşumea arme ascunse de fiu-său. Această neaşteptată descoperire îi arată marea primejdie care îl ameninţă pe băiat. Închisoarea, ocna, moartea. Mama stă în genunchi pe duşumea, ţinînd în mînă armele.

Se aud bătăi în uşă. Ea ridică capul. Uşa se deschide. Primul lucru care îl vede sînt, îndreptate

spre ea, tălpile unui om purtat pe brațe. Fără a-ș da încă seama de ceea ce s-a întîmplat, mama ghicește marea nenorocire.

Ca întotdeauna în cinematograf, întreaga secvență nu a fost filmată dintr-un singur unghi. Procedeul care deosebește cinematograful de un spectacol de teatru permite să se deplaseze atenția emoționată a spectatorului de la un personaj la altul, lăsînd de fiecare dată pe ecran numai pe omul a cărui comportare dezvăluie, în momentul acela, conținutul principal al secvenței.

Am filmat separat planul cu mama care se uită spre ușa ce se deschide chiar atunci, spre oameni care aduc în odaie un trup omenesc, pe care ea încetul cu încetul, îl recunoaște ca fiind al bărbatului ei.

Sarcina era excepțional de grea, atît pentru actriță, cît și pentru tînărul regizor lipsit de experiență. Aveam oarecare temeri. Pe de altă parte nici nu voiam să-i dau actriței vreo formulă de interpretare concepută de mine în prealabil, plăsmuită de imaginația mea. Voiam ca împreună să ajungem la forma de exprimare exterioară a marii turburări turburarea omului lovit de o nenorocire neașteptată.

Schema se conturase vag în mintea mea. In aceste căutări se întărea convingerea pe care o aveam încă de atunci despre imensa valoare a învățămintelor sădite de Stanislavski în fiecare actor.

Eram încredințat că actrița, căutînd interpretarea adevărată a acestui fragment, chiar dacă nu-i va găsi imediat formele de care aveam nevoie, va porni însă în orice caz de la adevărul lăuntric, de la sinceritatea adîncă a retrăirii, fără de care elevii lui Stanislavski nu-și încep munca. Această siguranță nu m-a înșelat.

La început i-am lăsat toată libertatea în interpretare. Tendința ei firească a fost de a încerca s

interpreteze fragmentul aşa cum l-ar fi jucat la teatru.

Imi aduc aminte cum căuta să trezească în forul ei interior un sentiment sincer, adevărat, legat de viaţa ei reală, exprimîndu-l însă numai prin gesturi. Se dădea înapoi, se apuca de cap, făcea o mulţime de mişcări, care mă înspăimîntau prin forma lor exagerată. Percepeam tot ceea ce făcea ca un impuls venit de la procedeele teatrale, insuportabile pentru mine. Trebuie de asemenea să reamintesc că eu nu eram un spectator instalat undeva departe în sală. Mă aflam foarte aproape de Baranovskaia. De aceea, inutilitatea acelei expresivităţi pur teatrale era pentru mine, literalmente, un chin. Inutilitatea era evidentă, dar pe atunci nu prea ştiam încă ce este util. Simţeam, totuşi, că la baza acestor numeroase mişcări de care nu era nevoie se afla un sentiment sincer, care se acumula, se dezvolta, se întărea treptat. Eram convins de asta.

Am hotărît atunci să înlătur tot ce mi se părea de prisos şi exagerat. Iar în cele din urmă am făcut un lucru care astăzi mă uimeşte prin îndrăzneala lui. Căci eram mult mai tînăr decît actriţa şi infinit mai sărac ca ea în experienţă artistică.

I-am propus să joace acel fragment fără să facă nici un gest, păstrîndu-se însă în aceeaşi stare sufletească în care reuşise să se transpună.

Firește, un asemenea experiment nu se putea risca decît de un regizor care avea temeritatea proprie tinereţii şi cu o actriţă stăpînă pe învăţămintele şcolii lui Stanislavski.

Actriţa a încercat să facă ceea ce-i cerusem. Am fost martor atunci la un spectacol de care îmi amintesc şi azi, în cele mai mici amănunte. Stăvilirea completă a mişcărilor la o persoană capabilă să-şi provoace în suflet un val de sentimente sincere, o asemenea abţinere i-a pricinuit actriţei noastre o

suferință aproape fizică. Văzînd aceasta, m-am hotărît să fac încă un pas înainte și i-am dat voie să facă un gest, unul singur, un gest cu mîna, pe care-l remarcasem din mulțimea celor cu care ea își însoțise încercările de interpretare teatrală a acelui fragment. Era gestul omului care încearcă în mod naiv să se ferească de ceva groaznic, amenințător.

Mă uimise marea veridicitate a gestului, legată de naivitatea aproape copilărească cu care se poartă adesea omul copleșit de o lovitură, de o amenințare neașteptată. Mîna care făcea gestul de a se feri parc-ar fi spus: „Nu-i adevărat, nu se poate, imposibil!"

Prin această mișcare de abia schițată se exprima o uriașă turburare lăuntrică, turburarea primului moment al unei drame care se apropia, cînd prin rațiune încă nu ne dăm seama de ce se întîmplă, iar sentimentul ne sfătuiește să evităm lovitura.

Aveam convingerea profundă că adevărul lăuntric al retrăirii deja găsite va căpăta o exprimare precisă tocmai prin acest gest deosebit. Convingerea era atît de puternică, încît am riscat să filmez fragmentul imediat, fără repetiție prealabilă, ca să nu pierd prospețimea celor găsite.

Și nu m-am înșelat. Acest fragment a fost, atît pentru mine cît și pentru actriță, confirmarea pe ecran a justeții drumului pe care pornisem în munca noastră comună de creație.

Astfel mi se dezvăluia valoarea pe care o are această capacitate a actorului de a-și intensifica sentimentele, facultate pe care Stanislavski voia să o dezvolte la actori. Această primă experiență s-a lărgit apoi și a crescut în munca mea cu alți actori, în special cu Batalov.

Îmi aduc aminte cum Nikolai Batalov și cu mine cheltuind foarte mult timp, rezolvam minuțios fiecare din fragmentele în care se împarte munca unu

actor de cinema. Căutam sentimentul cel just, baza lăuntrică a fiecărei mişcări.

Nici un fragment, oricît de mic, din rolul lui Pavel nu era socotit neimportant, sau, cum se spune, „secundar". Fiecare apariţie pe ecran a lui Batalov nu era pentru noi un moment de comportare exterioară în vederea doar a desfăşurării subiectului, ci în primul rînd un moment nou de dezvăluire a lumii lăuntrice a actorului.

Cînd mă gîndesc la Batalov, îi văd întotdeauna privirea. Farmecul personajului creat de el era legat tocmai de ochii lui. Eram tot timpul ispitit să-l filmez în prim-plan, pentru ca spectatorul să poată urmări această viaţă interioară oglindită în ochii lui.

Mi-am dat încă o dată seama de uriaşa însemnătate pe care, în crearea personajului, îl are adevărul vieţii lăuntrice a actorului, ajutat de posibilităţile specifice ale cinematografului, care permit spectatorului să perceapă direct şi de aproape formele subtile prin care se exteriorizează acest adevăr al gîndirii şi simţirii.

Se confirma încă o dată că prim-planul în cinematograf este un procedeu artistic aparte, inaccesibil teatrului, care imprimă adevărului expresivitatea necesară artei.

Pot enumera o serie de planuri cu Batalov în filmul *Mama,* unde imobilitatea exterioară a corpului, care ar fi putut da cadrului o aparenţă statică, în realitate conţinea un uriaş dinamism de viaţă lăuntrică.

Îmi aduc aminte de ochii lui Batalov cînd ia apărarea maică-si. În ochii lui se aprindea atunci un sentiment de mînie împotriva tatălui său, care ridicase mîna asupra mamei. Tot ceea ce naşte din intonaţia sinceră a cuvîntului care exprimă o mare mînie: revoltă tinerească, protest nestăvilit, hotă-

rîre de a merge pînă la sacrificiu pentru a curma nedreptatea — toate acestea se citeau atît de clar în ochii lui Batalov, încît în literele moarte ale cuvintelor scrise în scurtul subtitlu: „Să nu îndrăznești să dai în mama!“ (care apăreau după imaginea în prim-plan) răsuna viu, direct, imediat glasul mîniei.

Imi amintesc de o altă privire a lui Batalov, cînd se uita la ofițerul care tocmai îl pălmuise, privirea omului cu mîinile legate, a omului jignit și indignat, dar nu înfrînt; a omului care știe că cel ce l-a lovit nu este un învingător, ci vrăjmașul, al cărui sfîrșit se apropie. Această conștiință îi îngăduia lui Batalov să-l privească pe ofițer cu același dispreț adînc cu care priveau în față pe dușman nenumărații și curajoșii oameni sovietici în timpul Marelui Război pentru Apărarea Patriei, conștienți că a lor va fi victoria, că poporul nostru este invincibil.

Firește, Batalov nu interpreta în acest fragment rezultatul complicat despre care vorbesc eu cînd mi-l amintesc acum. Privirea era simplă, dar în această privire fusese găsit calmul omului puternic, al celui care, deși nu are posibilitatea astăzi de a acționa direct, este totuși încredințat că o va face în viitor și că nimic nu-l va putea împiedica atunci.

Și mai era ceva surprinzător în această scenă. Forța lăuntrică a sentimentelor părea a fi a unui om ajuns la plină maturitate. Totuși, imaginea pe care ne-o dădea Batalov era aceea a unui om tînăr. Un tînăr jignit crunt și pe nedrept. Această tinerețe se îmbina cu maturitatea și vigoarea interioară, și împreună se citeau în ochii lui Batalov.

Imi mai aduc aminte de un fragment pe care-l consider cel mai bun în rolul lui Batalov și de care ne mîndream și el și eu. Este scena judecății, unde

se pronunţă sentinţa nemiloasă a condamnării lui Pavel la ocnă.

Eroul nu ascultă ce-i spun judecătorul şi procurorul. El o caută pe maică-sa şi, în cele din urmă, o găseşte în mijlocul publicului. Flacăra caldă care i se aprinde atunci în ochi arată, cu o putere de convingere imensă, veridicitatea sentimentului la care ajunge un actor care ştie trăi stările sufleteşti ale personajului. Şi aceasta este tot ce poate visa un regizor.

★

In căutarea necontenită a mijloacelor de redare pe ecran a atmosferei realităţii vii, am căutat, cu titlu de experienţă, să folosesc „neactori" în unele episoade din filmul *Mama*. Nu în rolurile importante, ci în imaginile care redau elementele caracteristice ale mediului în care se desfăşoară acţiunea. Acolo am căutat să filmez cu oameni care nu erau actori.

Mulţi credeau atunci că încercam să-l înlocuiesc pe actor cu un „neactor", cu aşa-numitul tipaj. Ba chiar şi eu, din pricina neştiinţei mele din acea vreme, spuneam uneori ceva asemănător. De fapt însă, şi cu toate greşelile pe care le-am putut face într-o fază sau alta a drumului meu în munca de creaţie, niciodată n-am fost înclinat să înlocuiesc personajul creat de actor cu amănunte naturaliste din comportarea unui om oarecare, adaptate mecanic la situaţia subiectului.

Eu n-am opus niciodată pe „neactor" actorului şi niciodată aceştia doi n-au coexistat în mod organic în practica mea.

Soldatul care păzeşte intrarea unei celule dintr-o închisoare, femeia întîlnită pe stradă, într-o zi de primăvară, de mama care se întorcea de la închisoare, unde-şi văzuse băiatul, n-au fost decît mici

reuşite întîmplătoare culese în drumul căutărilor mele după adevăr exprimat artistic.

Totuşi ele au avut pentru mine, ca regizor, o importanţă cît se poate de pozitivă, în sensul că m-au făcut să reflectez iar şi iar asupra problemelor creaţiei actoriceşti. M-au făcut să înţeleg legile care guvernează reacţiile omeneşti. Fără cunoaşterea acestora, nici nu se poate concepe o muncă cu actorul pentru crearea unui anumit personaj.

Inainte de toate am înţeles că Batalov, de pildă, este convingător tocmai pentru că jocul lui nu se deosebeşte ca veridicitate de conduita firească a omului, de acea comportare pe care, în viaţa reală, o determină mediul, profesia, deprinderile şi caracterul.

Cum putem însă atinge acest grad de veridicitate cu orice actor, în orice film?

Incepînd să lucrez cu „neactorul", mi-am dat imediat seama că în timpul filmării pot apărea o serie de obstacole capabile să distrugă adevărul aşa de preţios al comportării.

Caracterul neobişnuit al ambianţei, convenţionalismul cerut de regizor, sarcinile pe care el le pune actorului, apoi prezenţa aparatului de filmat — toate acestea îl scot pe om din condiţiile obişnuite de viaţă şi îi creează uneori o anumită încătuşare, o rigiditate de care el însuşi nu-şi dă seama şi de care trebuie să-l ajutăm să scape.

Am găsit aci, pentru mine, o serie întreagă de procedee, după ce mi-am dat seama de importanţa hotărîtoare a sarcinii pur fizice, care i se dă actorului. Ea îi concentrează în întregime atenţia, şi prin aceasta îl liberează de rigiditate şi convulsiuni. Este deosebit de important să-l faci pe om să creadă în realitatea sarcinii primite.

Să lămurim esenţa acestor procedee printr-un exemplu simplu. Aveam, de pildă, de filmat un bă-

trîn care iese pe uşă într-un cerdac, se apropie de balustradă şi se uită în sus.

Cu toată simplitatea extremă a acestei sarcini, bătrînul n-o putea totuşi îndeplini. Mişcările ce i se propuneau să le execute erau, probabil, pentru el nejustificate şi abstracte. Umbla cu picioarele ţepene ca un soldat la paradă, se oprea la balustradă tot ca un soldat, apropiindu-şi călcîiele şi ridicînd capul în sus printr-o mişcare bruscă.

M-am gîndit cum să readuc pe acest om în lumea reală a mişcărilor simple, a mişcărilor din viaţa lui de toate zilele. Şi iată ce am inventat atunci. I-am spus că vom filma nu apropierea lui de balustradă, ci felul cum stă lîngă balustradă şi priveşte în sus, apoi cum se întoarce şi iese pe uşă.

Această acţiune, ca şi mai înainte, îi apărea tot ca o sarcină abstractă pe care el inevitabil avea să o execute mecanic, cu corpul rigid şi cu mişcări lipsite de viaţă.

N-am stins lumina aranjată pentru filmare. I-am spus bătrînului că filmarea s-a terminat şi l-am rugat să se întoarcă la balustradă ca să mai filmăm o dată. Şi iată că sarcina abstractă a fost înlocuită, pentru interpret, cu una care avea pentru dînsul un sens real: întoarcerea la locul iniţial pentru a repeta scena. Bătrînul s-a apropiat de balustradă cu mersul său firesc, s-a oprit calm şi a ridicat capul. Aşa l-am şi filmat.

Firește, procedeul era rudimentar şi primtiv, cum era de altfel şi sarcina simplă care i se punea interpretului. Dar, în principiu, fusese o soluţie justă în munca cu „neactorii". I s-a pus omului o sarcină fizică pe care trebuia să o îndeplinească ca pe o necesitate proprie.

În munca mea cu „neactorii", am descoperit şi am înţeles că este necesar ca actorul, orice fel de actor, chiar cel care posedă tehnica cea mai înaltă, să

fie cufundat în lumea sarcinilor simple şi reale, dezbărate de orice caracter abstract.

O sarcină fizică simplă îl aşază în lumea acţiunilor reale şi-i îngăduie adesea să se elibereze de rigiditatea adusă de exigenţele convenţionalismului profesiei.

Dar de ce apare această rigiditate? De unde provine incapacitatea de a se comporta ca un om obişnuit, ca în viaţa de toate zilele? De ce apare ea atunci cînd îi propunem omului să execute o sarcină convenţională? De ce bătrînul n-a putut să execute efectiv o mişcare simplă cînd i-am spus să se apropie de balustradă şi să privească în sus? Numai pentru că-l stingherea lumina sau zgomotul aparatului? Nu putem crede asta.

Pentru ca un om să săvîrşească o mişcare izvorîtă dintr-o sarcină, şi nu dintr-o nevoie proprie, el are numaidecît nevoie de intervenţia imaginaţiei. In cazul de faţă, la semnalul regizorului, bătrînul trebuia să-şi *închipuie* că e necesar să se apropie de balustradă, adică să imagineze o necesitate pe care el n-o avea.

Pentru un om care nu posedă talent înnăscut de actor, talent legat întotdeauna de o imaginaţie puternică şi suplă, sarcina primită de el prezintă mari dificultăţi. Exemplul cu bătrînul m-a convins că piedica este insurmontabilă.

Cînd însă sarcina imaginată a fost înlocuită pentru bătrîn cu necesitatea reală de a se întoarce la locul său, nimic nu l-a mai împiedicat s-o facă cu naturaleţe.

La aceste lecţii practice, în munca mea cu oamenii ocazionali de care aveam nevoie în timpul filmărilor, m-am convins de următorul lucru: cu cît înlăturam mai mult sarcinile care cereau de la un „neactor" punerea în funcţiune a imaginaţiei, cu atît puteam obţine mai uşor o comportare simplă şi firească.

Şi am înţeles mai tîrziu sensul profund al elementului educativ cuprins în sistemul lui Stanislavski. Una din bazele sistemului era dezvoltarea imaginaţiei la actor.

Mulţi cred că celebrul „dac-ar fi" al lui Konstantin Sergheevici şi minunatele sale procedee în folosirea obiectelor imaginate pentru anumite situaţii pot fi înlocuite cu alte procedee de educare a actorului. Este profund greşit.

Teza lui Stanislavski, anume că baza muncii actorului e capacitatea lui de a imagina, poate fi aplicată nu numai în arta dramatică, ci în munca artistului din orice domeniu de artă. Întărirea şi dezvoltarea acestei capacităţi trebuie pusă la baza dezvoltării şi educării artistului în genere.

Să ne amintim cum descrie Tolstoi peisajul cîmpiei de la Borodino, imaginat de el cînd, în ajunul bătăliei, Pierre priveşte acest peisaj.

Tolstoi a văzut aceste locuri după şaptezeci de ani de la evenimentele pe care le-a descris, dar el a făcut ca peisajul cîmpiei de la Borodino să învie graţie imaginaţiei şi să arate întocmai aşa cum l-ar fi văzut atunci Pierre. Tolstoi a putut zugrăvi acea cîmpie cu aceeaşi precizie, cu acelaşi belşug de amănunte realiste cu care ar fi descris un peisaj real în momentul cînd l-ar fi observat direct. Tolstoi descrie evenimentul imaginat de el — începutul bătăliei de la Borodino — mult mai exact decît ar face-o un om obişnuit despre o întîmplare petrecută sub ochii lui.

Se povesteşte în amintirile despre Balzac că un prieten care venise o dată la el l-a auzit certîndu-se violent cu cineva şi strigînd: „Ticălosule, am să-ţi arăt eu!" Cînd a deschis uşa, prietenul a văzut că Balzac era singur în odaie. Balzac se răstea la unul din personajele sale, pe care îl prinsese cu o faptă josnică.

Atît de puternic îl transporta pe scriitor capacitatea lui de a imagina, forța cu care vedea și simțea personajul viu!

Darul închipuirii definește pe omul de artă. Dezvoltarea acestei aptitudini este baza educației oricărui artist.

Stanislavski, cu precizia lui științifică în studierea oricărei probleme, a elaborat un întreg sistem pentru dezvoltarea la actor a capacității de a imagina.

Uneori singurul mijloc de reușită cu un „neactor" este crearea artificială de către regizor a ambianței naturale, care îl va face pe interpret să găsească forma necesară de comportare, fără intervenția imaginației. Cînd însă e vorba de un actor, procedeul acesta nu poate constitui baza în muncă.

S-a încercat a se înlocui jocul actoricesc cu provocarea la actor a unei descărcări spontane de sentimente. Dacă în unele cazuri aceasta a reușit, a fost un succes de moment care nu rezolvă nicidecum problema creării unui personaj unitar. Numai în caracterul lui unitar poate fi realist personajul. Și acest personaj unitar nu-l poate crea decît un artist într-adevăr înzestrat cu imaginație.

În filmul *O întîmplare banală*[7] trebuia să se filmeze un fragment care, din pricina condițiilor tehnice de realizare, era foarte complicat. Iată o scenă: o femeie șade la căpătîiul soțului grav bolnav. Criza de abia trecuse. Bolnavul, pentru întîia oară de la criză, își recapătă conștiința și o recunoaște pe soția sa. Stăpînită de puternica emoție a momentului, femeia începe să plîngă. Lacrimile se amestecă cu un zîmbet de fericire.

Scena se filma în prim-plan. Fragmentul trebuia deci să fie trăit, deci jucat cu maximum de sinceritate. Voiam să încerc să filmez așa încît actrița să nu reproducă aidoma, în fața aparatului, jocul învățat la repetiție.

Trebuie să spun că cinematograful are posibilitatea foarte prețioasă de a fixa o dată pentru totdeauna declanșarea spontană, neînvățată încă, a sentimentelor actorului, descărcare plină de prospețime și care reproduce perfect comportările firești.

Mult timp m-am gîndit cum să filmez acest fragment și, în cele din urmă, m-am hotărît s-o fac fără repetiții prealabile.

Filmul era mut. Totul fusese pregătit pentru filmare, aparatul și lumina aranjate cu minuțiozitate. Actrița a luat poziția de care era nevoie. M-am așezat alături de ea și am început să vorbesc cu dînsa în mijlocul unei tăceri absolute.

Am stat mult timp de vorbă. Mi-am întrebuințat toate forțele și capacitatea de a povesti plastic ca să-i descriu cît mai exact starea sufletească pe care trebuia să i-o provoc. I-am spus cît de scump îi este soțul, în ce stare îngrozitoare o pune pe ea boala lui, cu ce încredere, luptînd împotriva deznădejdii, așteaptă ea chiar și cea mai mică licărire de speranță că omul iubit va scăpa de moarte.

I-am vorbit despre oboseala ei supraomenească, i-am descris nopțile de veghe, durerea ei copleșitoare, suferințele cînd reținute, cînd renăscute la gîndul unui deznodămînt fatal. Căutam să descriu precis simptomele unei mîhniri necontenite și s-o fac, prin puterea sugestiei, să o simtă și ea. Da, s-o simtă. Și nu numai s-o înțeleagă.

Atrăgînd pe actriță în sfera lucrurilor simțite prin închipuire, am văzut că eforturile mele, încetul cu încetul, începeau să dea roade.

La sfîrșit, pe tonul unui hipnotizator, i-am spus că i se contractă gîtlejul, că i se pune un nod în gît, că nu-și mai poate ține lacrimile... Și deodată actrița a izbucnit în plîns...

Am început imediat filmarea. Actrița aproape că nu-și dădea seama de ceea ce se întîmplă. Plîngea nu pentru că voia să plîngă, ci pentru că nu-și putea

stăpîni descărcarea firească a emoţiei lăuntrice ac
mulate.

Eu însă îi porunceam: „Zîmbeşte! Zîmbeşte!“
îmi răspundea cu un zîmbet desperat printre lac
mile ce nu mai conteneau să curgă.

De fapt, toată această comportare complicată
actriţei, pe care am izbutit s-o provoc, rezolva
întregime sarcina noastră. Femeia nu-şi putea st
pîni hohotele de plîns, şi se silea, printr-un efo
de voinţă, să zîmbească, pentru a nu-l speria
soţul ei. Numai că aici am înlocuit voinţa actri
cu voinţa mea.

Firește că acest caz nu poate fi luat ca model
munca de studiere a rolului împreună cu actorul.
toată practica mea de mai tîrziu, niciodată nu mi
fost dat să recurg la acest mijloc şi nici să întîlne
ceva similar. Aci n-a fost decît o coincidenţă întîm
plătoare între caracterul actriţei şi capacitatea m
de a povesti plastic. Dar în ce mă priveşte, am tr
din acest episod importante deducţii de principiu.

M-am convins că drumul spre adevărul jocul
actoricesc trece prin deşteptarea imaginaţiei. O im
ginaţie care trebuie să funcţioneze din plin. In caz
nostru a fost o încercare de a trezi închipuirea a
triţei, de a o sprijini şi de a o face să se desfăşoa
în măsura necesară.

Cu timpul m-am încredinţat tot mai mult c
ajutîndu-l pe actor atunci cînd el caută adevărul
interpretare, regizorul trebuie să facă tot posibil
ca să înlăture obstacolele care stingheresc libe
funcţionare a imaginaţiei. Mai mult încă, el trebu
să-i creeze imboldúri care să o întărească şi s-o de
volte.

Actorul nu trebuie să-şi cheltuiască puterea de im
ginaţie cu reprezentarea ambianţei exterioare. Cu
o va cheltui mai puţin astfel, cu atît mai uşor, m
nestînjenit va putea să şi-o concentreze asupra vie
lăuntrice a personajului.

În teatru, din pricina abundenței de convenționalisme pur exterioare ale ambianței (decoruri pictate, butaforie etc.), imaginația actorului cere o educație particulară și un antrenament special.

Iată de ce, în educarea actorului, Stanislavski acordă o importanță atît de mare jocului cu obiecte imaginate.

Trebuie să spunem că în munca actorului de cinema jocul cu obiecte închipuite în condițiile imaginate ale ambianței exterioare este rareori necesar. Aceasta în multe cazuri dispensează pe actorul de cinema de eforturi de imaginație, dar nu produce în nici un chip vreo diferență fundamentală între jocul unui actor pe scenă și în fața aparatului de filmat.

Puterea și rodnicia imaginației actorului rămîn forța hotărîtoare atît în teatru, cît și în cinematograf.

A te lăsa pînă la sfîrșit furat de imaginație înseamnă să ajungi în acea intensă stare de inspirație care, pentru toți artiștii, înseamnă momentele cele mai reușite ale vieții lor de creație.

A educa imaginația înseamnă a produce la artist condițiile unei munci creatoare cu adevărat inspirate.

Stanislavski spunea adesea că nu poate să asigure, prin școala sa, fiecărui elev un viitor de actor genial. Misiunea ei era numai de a trasa căile juste astfel, ca orice actor să-și poată perfecționa însușirile în mod conștient, pe măsura talentului său. Aceste căi trec, în primul rînd, printr-o educare sistematică a imaginației creatoare.

Vreau să despart în mod convențional și provizoriu două domenii de activitate ale imaginației creatoare, de fapt contopite: comportarea exterioară a actorului și starea lui sufletească.

Dacă vorbim de comportarea exterioară a actorului, ajungem la acel aspect în studierea rolului, pe care Stanislavski și elevii lui îl numeau „acțiunea fizică".

Năzuința spre unitatea vieții actorului în rol l-a făcut pe Stanislavski să acorde în ultimele faze ale muncii sale o deosebită atenție acestui domeniu.

Omul devine expresiv, adică impresionează viu pregnant, pe alții atunci cînd este activ, dinamic cînd rezolvă nu numai sarcinile psihologice ce se pun în fața gîndirii sale, dar și pe cele fizice, exterioare, de care se lovesc voința și dorința lui.

Noțiunea de sarcină fizică nu este definiția pur formală a nevoii de a face cutare sau cutare gest. Rezolvarea sarcinii fizice în interpretarea justă a rolului este, după Stanislavski, oarecum desăvîrșirea procesului lăuntric născut în sufletul omului. Această „acțiune fizică" trebuie să fie organic inclusă în unitatea retrăirii rolului și o putem defini ca o acțiune precis orientată a unui om mînat de idei și sentimente.

Dat fiind caracterul de spectacol al artei teatrului și cinematografului, pe noi ne interesează acele forme ale acțiunilor omenești care poartă un caracter vizual viu exprimat.

Arta actorului din cinematograful mut a progresat în primul rînd în domeniul acțiunii fizice. Lipsit de cuvînt, el trebuia să-și întrebuințeze împreună cu regizorul toate forțele ca să găsească adevărul și expresivitatea acțiunii fizice.

Ideile și practica lui Stanislavski s-au dovedit a fi extrem de rodnice în cinematograful mut. Pe de altă parte însă, practica cinematografului mut s-a dovedit la rîndu-i a fi o muncă îndelungă și foarte importantă prin posibilitățile sale experimentale, posibilități vaste și multe, inexistente în teatru.

Pe ecranul mut, cuvîntul apărea doar sub formă de subtitluri care dădeau numai sensul, dar nu și intonația vie a cuvintelor.

În jocul actorului din filmul mut, vorbele tipărite pe peliculă trebuiau să fie, ca să zicem așa, rezul-

tatul final al unui joc profund şi subtil, al unui gest care dezvăluia întreaga stare sufletească a actorului.

Cinematograful a oferit, firește, un vast cîmp de căutări exprimării mute, fără cuvinte, a vieţii noastre lăuntrice.

Totuşi, este important să relevăm că cinematograful n-a păşit pe calea pantomimei, arta în care se inventă semne convenţionale destinate a înlocui cuvîntul (bunăoară mîna dusă la inimă, apoi îndreptată spre persoana respectivă, obiect al dragostei), procedeu care se mai foloseşte şi azi în balet.

Cinematograful a mers pe alt drum. El poate apropia pe spectator de actor, ceea ce ne permite să vedem cu ochii exprimările cele mai delicate ale sentimentului omenesc, un zîmbet ascuns, o mişcare a mîinii abia perceptibilă. Datorită acestor posibilităţi, cinematograful n-a simţit nevoia să inventeze semne convenţionale izbitoare. El dezvolta la actor forme naturale de exprimare a stărilor lăuntrice, şi asta pînă la nuanţele lor cele mai subtile de manifestare.

Foarte adesea, noţiunea de gest expresiv se leagă de exprimarea exterioară, dinadins accentuată, a stării omului sau de diferite mişcări ale mîinilor şi feţei, care subliniază net vorbirea plastică. Este denumită gest plastic, de pildă, mişcarea mîinilor, care apucă capul într-un acces de desperare, a mîinii, care arată uşa, însoţită fiind de cuvinte: „Ieşi afară!"

Îmi voi permite să acord noţiunii de gest o semnificaţie mai generală. Să convenim a denumi gest orice mişcare prin care omul, voit sau involuntar, îşi exteriorizează starea sa sufletească, de la o foarte subtilă schimbare în privire pînă la mîna care se ridică pentru a lovi pe duşman.

Cu acest conţinut larg al noţiunii, s-a dezvoltat ani îndelungaţi arta gestului în cinematograful mut.

Cîteva cuvinte cu privire la ceea ce știu și cred despre natura gestului.

În exteriorizarea directă a stărilor lăuntrice, gestul precedă întotdeauna cuvîntul.

Încercați, de pildă, să spuneți: „Ieși afară!" — și de abia după rostirea acestor cuvinte să arătați ușa. Veți simți îndată că gestul dumneavoastră s-a rupt de sentimentul inițial și s-a legat de un element motor obținut pe cale rațională: indicarea unei uși. Veți auzi cuvintele: „Ieși afară!" — iar apoi veți vedea gestul care înseamnă: „pe ușa asta".

Dimpotrivă, încercați să arătați mai întîi cu mîna, și numai după aceea să strigați: „Ieși afară!" — gestul dumneavoastră se va lega direct de sentimentul respectiv, adică de dorința plină de mînie de a scăpa de prezența interlocutorului.

Cred că lanțul format din verigile gînd — sentiment — gest — cuvînt oglindește direct articulația firească în comportarea omenească reală. Gestul (în care, repet, eu includ și mimica), este legat cel mai mult, cel mai direct de emoție, de sentiment. Gestul e chiar prima expresie exterioară a unei stări afective. Graiul omenesc poate să nu aibă colorit emoțional și să nu redea decît conținutul noțional al gîndului, ca atunci cînd citim cu glas tare un articol științific sau repetăm tabla înmulțirii. Dar de îndată ce de gînd se leagă un sentiment, inevitabil apare și gestul. Tocmai prin el se comunică coloritul emoțional al cuvîntului rostit, colorit care se numește intonație.

Intonația vie și veridică a cuvîntului cere existența prealabilă a unui gest veridic născut direct din sentiment.

Unitatea indisolubilă a comportării omului în contactul lui cu alții poate fi analizată în următoarea succesiune: gînd — sentiment — gest — cuvînt.

Această ordine logică poate fi observată într-o mulțime de comportări ale omului.

Prin urmare, comportarea activă a omului în viaţa reală porneşte de la o stare lăuntrică, de la gînduri şi sentimente, care apoi se exteriorizează prin gest vizibil sau doar simţit, pentru a sfîrşi cu o anumită acţiune fizică legată de data aceasta de ambianţa exterioară, de obiectele şi de oamenii din jur.

Îndemnat de sentiment, omul poate acţiona fără a rosti vreun cuvînt. Dacă însă se iveşte necesitatea vorbirii, atunci cuvîntul va lua totdeauna naştere ulterior gestului, acesta legînd nemijlocit cuvîntul de gînd şi de sentiment, colorîndu-l astfel pe acesta din urmă cu ceea ce se numeşte intonaţie.

Prima problemă pe care şi-o pune actorul (Stanislavski insista întotdeauna asupra acestui lucru) este de a se transforma pe sine cu ajutorul imaginaţiei, de a-şi preface însuşirile personale, trăsăturile caracterului, în altceva, în ceva care nu-i mai aparţine lui, actorului, ci personajului creat de el.

Actorul care studiază un rol şi care îl joacă după aceea pe scenă sau în faţa obiectivului se loveşte în primul rînd de această cerinţă pe care orice artă o are faţă de artist. Artistul trebuie să iasă din ambianţa realităţii concrete cu care e obişnuit şi să se mute în lumea noilor condiţii, create de imaginaţia sa.

În procesul acestei treceri de la el însuşi la omul pe care îl înfăţişează, de la individualitatea actorului la individualitatea personajului, este important ca artistul să nu piardă unitatea lui de fiinţă vie, să rămînă, chiar în condiţiile imaginare, un om adevărat care gîndeşte, se mişcă şi acţionează tot aşa de coerent ca şi omul real din viaţa reală. El trebuie să vegheze ca legăturile lăuntrice care fac unitatea unei comportări normale omeneşti să nu se rupă, să nu se destrame.

Sarcina oricărui artist realist este să transmită prin opera lui o serie de idei, dezvăluindu-le în lumea concretă oglindită de el. Aceasta înseamnă că actorul,

ca de altfel orice artist care lucrează cu o lume de condiţii închipuite, trebuie să caute în primul rînd să păstreze unitatea, continuitatea, coerenţa, ordinea de succesiune firească a procesului viu. Jocul lui, în condiţii imaginare, trebuie să păstreze această unitate tot aşa de neclintită ca în orice proces real din viaţa adevărată.

Iată de ce baza artei actorului trebuie să fie iscusinţa de a găsi, păstra şi întări legăturile interne care dau continuitate şi unitate fiecărui moment din jocul lui.

A şti să simţi cînd aceste legături se rup, şi cum se pot ele restabili, această ştiinţă creează colaborarea dintre actor şi regizor, indispensabilă pentru atingerea ţelului principal, care este de a face ca personajul interpretat să fie un personaj viu.

Rămînînd un observator obiectiv, regizorul are posibilitatea ca, în fragmentul de rol, să simtă nemijlocit orice ruptură a închegărilor fireşti. El îl poate opri pe actor în momentul cînd, ca o urmare inevitabilă a acestei rupturi, apar falsitatea şi neadevărul.

Vestitul „nu cred!" al lui Stanislavski, cu care el întrerupea atît de des şi de neaşteptat pe actorul în aparenţă absorbit de joc, avea totdeauna un sens profund şi-l întorcea pe actor la o verificare minuţioasă şi adîncă a legăturii dintre sentiment şi cuvînt, la o verificare a caracterului realist şi veridic al acelei legături. Formula lui Stanislavski apărea în momentul cînd gestul actorului rămînea suspendat, cînd cuvîntul începea să existe separat de sentiment şi cînd acţiunea fizică se despărţea de sursa ei — tema care ar fi trebuit să se contureze ferm în forul interior al actorului.

Intreaga metodică a muncii lui Stanislavski dezvoltă la actor un simţ ascuţit care-i permite a sezisa pînă şi cele mai imperceptibile încălcări ale integrităţii şi coerenţei cerute de o comportare firească.

Tocmai dezvoltarea acestui simț ajută pe actor să se simtă pe scenă liber, în deplină stăpînire a însușirilor sale.

Aceasta este calea deschisă așa-numitului joc inspirat, unde nu intervine nici memoria formală, nici învățarea pe de rost a unor forme fixate o dată pentru totdeauna. Aceasta e calea care permite ca din „supratema" ideologică a spectacolului să facem nu un obiect de contemplare abstractă, ci un scop viu în comportarea vibrantă a unui grup omenesc.

Destrămarea unității conduitei actorului în împrejurări imaginate (sau, cum se exprimă Stanislavski: în situații „propuse"), aceasta-i cauza tuturor eșecurilor, tuturor dificultăților, care duce adesea la falsitate, la clișeu, la interpretare rece și formală.

Viața lăuntrică a personajului imaginat și apoi întrupat prin joc actoricesc trebuie, cum am mai spus, să fie în primul rînd unitară, continuă, închegată și în acord cu legile după care, fără a-și da seama, actorul își trăiește viața lui reală.

În procesul de creare a personajului, caracterul gesticulației, felul de a vorbi, timbrul vocii, modul expunerii și felul de a se mișca — toate acestea se pot deosebi de însușirile personale individuale ale actorului. Dar legăturile care din acțiunea actorului fac nu un amalgam mecanic, ci un tot organic unitar, aceste legături trebuie să rămînă neschimbate, căci tocmai ele fac posibil principalul rezultat reclamat de arta realistă, anume viața personajului.

A te integra viu în personaj, a trăi și acționa în el — aceasta înseamnă că jocul actorului a știut păstra legăturile lăuntrice care condiționează unitatea comportării lui ca om real în viața reală.

Cînd un actor neexperimentat, intrînd pe scenă, nu știe ce să facă cu mîinile și cu picioarele, e semn că a pierdut legătura vie dintre corpul său propriu

și starea sufletească a personajului interpretat. Ș mai înseamnă că domeniul gestului s-a rupt de domeniul vieții lui interioare. Corpul s-a golit de viață. El se va supune unor alte îndemnuri decît cele ale vieții sufletești a actorului și a personajului trăite de el. Corpul se supune acum unor reflexe străine de această viață a personajului, reflexe născute din stimuluri exterioare, ca de pildă vederea sălii, a publicului, a luminilor artificiale, a decorurilor etc.

A dobîndi ceea ce Stanislavski numea dispoziția sufletească adecvată a actorului pe scenă înseamnă a menține trainic legătura dintre viața trupului și viața sufletească a personajului interpretat. A pierde această legătură înseamnă a face ca personajul să fie ireal, să fie fals.

Imensa valoare științifică și metodologică a muncii lui Stanislavski constă în descoperirea legăturilor fundamentale care, ca o lege, condiționează comportarea vie a omului, precum și în iscusința de a găsi și dezvolta metode educative capabile să-l facă pe actor să păstreze acele legături și să le folosească pentru studierea și aprofundarea rolului.

Se poate afirma că uriașa activitate a lui Stanislavski tindea, în ultimă instanță, la unitate realistă în interpretare, precum și la unitate realistă vie în desfășurarea întregului spectacol.

Această unitate este posibilă grație legăturilor vii care unesc diferitele aspecte, diferitele elemente în care, printr-un proces analitic, se împarte orice fenomen abordat în scopuri artistice.

Una din legăturile cele mai importante în comportarea realistă vie a actorului este aceea dintre viața lui lăuntrică și exteriorizarea ei (mă refer la succesiunea de care am mai vorbit: gînd — sentiment — gest — cuvînt).

Această lege este atît de proprie naturii umane, încît gestul poate să nici nu fie o mișcare vizibilă

a corpului. Gestul acesta, actorul nu-l va face; dar gestul va exista totuşi, virtual; actorul îl va simţi, ca o nevoie de a-l face, ca o condiţie fără de care nici cuvîntul nu se va naşte în forma lui vie şi deplin expresivă.

Ceea ce se numeşte intonaţie în vorbire se naşte numai trecînd prin gest — exterior sau lăuntric.

Toată lumea cunoaşte greutăţile actorului cînd el caută accentele de voce necesare, încercînd diferite feluri de a rosti. Iar dacă o intonaţie a fost găsită astfel şi i s-a părut — lui sau regizorului — că e bună, actorul totuşi va fi absolut incapabil să o ţină minte sau să o repete. Căci nu poţi lucra pe temeiul întîmplării, nici în artă, nici în viaţă.

Intonaţia, ca să fie reţinută de actor, trebuie legată de schema ei generală: gînd — sentiment — gest — cuvînt. Această înlănţuire de termeni, inseparabili în viaţa reală, trebuie reţinută de actor nu printr-o memorare formală şi exterioară, ci însuşită ca o acţiune reală şi plină.

Numai în aceste condiţii, cele găsite de actor pentru viaţa personajului interpretat vor face una cu comportarea vie în rol, şi nu vor fi doar un şir de acţiuni disparate, descompuse analitic şi reunite apoi mecanic printr-un act de memorie formală.

Calea care duce la găsirea şi întărirea acestor legături directe, care condiţionează legitatea şi unitatea lanţului gînd — sentiment — gest — cuvînt, este calea care duce şi la arta realistă.

Senzaţia că această succesiune: gest — cuvînt este firească şi necesară o întîlnim şi aiurea decît în practica interpretării actoriceşti. Este, de pildă, interesant să amintim o mărturie a lui A. N. Tolstoi. El spunea că nu poate simţi vorbirea vie a personajelor sale înainte de a fi descoperit gestul exterior sau lăuntric al eroului.

In articolul său *Cum scriem,* adresat tinerilor literaţi, A. N. Tolstoi zice: „Eu caut să văd în om

gestul, gestul care caracterizează starea lui sufletească. El îmi va sugera *verbul*, care apoi îmi va da mișcarea, care la rîndu-i îmi va dezvălui psihologia... Caut întotdeauna mișcări pentru ca personajele mele să vorbească singure despre ele prin limbajul gesturilor. Sarcina mea este să creez o lume în care să-l introduc pe cititor. El va intra acolo în contact cu personajele nu prin cuvintele mele, ci prin cuvintele nescrise, neauzite, pe care le va înțelege din limbajul gesturilor." *

Vorbind despre limba „diamantină" la care trebuie să năzuiască un adevărat artist, A. N. Tolstoi scrie în articolul *Către tinerii scriitori* următoarele: „Graiul omenesc este rezultatul final al unui proces spiritual și fizic complex. În creierul și corpul omului circulă un torent neîntrerupt de emoții, sentimente, idei, precum și mișcări fizice care le urmează. Omul gesticulează tot timpul. Nu luați aceasta în sensul strict al cuvîntului. Uneori gestul este numai o *dorință* neînfăptuită sau reținută de a-l face. Oricum ar fi, el trebuie totdeauna intuit în prealabil (de către artist) ca un rezultat al unui impuls sufletesc.

După gest urmează cuvîntul. Gestul determină fraza. Și dacă tu, scriitor, ai simțit, ai bănuit gestul personajului pe care îl descrii (aci, a vedea limpede personajul este o condiție obligatorie), atunci gestul ghicit de tine va fi urmat de acea singură frază posibilă, de acea aranjare determinată a cuvintelor, de acea selecționare a lor, de acel ritm, care corespund gestului personajului tău, adică stării lui sufletești din acel moment." **

Dacă recitim cu atenție operele marilor noștri scriitori, vom descoperi întotdeauna gesturi, ba chiar

---

* A. N. Tolstoi, *Opere complete*, în limba rusă, vol. XIII, 1949, pag. 569—570.

** *Idem*, pag. 413.

tocmai gesturile caracteristice pentru personaj. Amintiți-vă de marele număr de personaje secundare din *Război și pace*. Genialul autor îi zugrăvește pe fiecare inseparabil legați de un anumit gest caracteristic, pe care îl vom reține cu vivacitate în memorie.

Ordinea de succesiune naturală și indestructibilă a lanțului gînd — sentiment — gest — cuvînt constituie oarecum un complex viu, organic, unitar, cu sensibilitatea lui originală, grație căreia transmite semnale într-o direcție sau alta.

Dacă regizorul reușește să provoace la actor sentimentul necesar, atunci vor apărea și contururile juste, veridice, ale gestului. Și invers, dacă actorul, în căutările lui, va ști să găsească, sau dacă regizorul va ști să-i sugereze gestul adecvat personajului descoperit cu ajutorul imaginației, sentimentul nu va întîrzia nici el să apară.

Esența metodologiei stanislavskiene se dezvăluie prin aceea că în toate exercițiile sale, în toate părțile sistemului, s-a căutat să nu separe unele de altele domeniile sentimentului, gestului și cuvîntului.

Numai atunci cînd toate trei sînt legate între ele, un element declanșînd pe celălalt, numai atunci munca pentru crearea unui personaj realist se desfășoară cu succes.

La sfîrșitul vieții, Konstantin Sergheevici și-a concentrat, după cum am mai spus, atenția de cercetător și pedagog pe ceea ce el numea acțiunea fizică.

Trebuie să dăm un înțeles larg acestui termen. Noțiunea de gest, așa cum am definit-o, este inclusă în aceea de acțiune fizică a actorului ca o parte inseparabilă, legată direct și în primul rînd de lumea lăuntrică a actorului, de trăirea rolului.

Actorul, ca orice om din viața reală, nu numai că simte, gîndește, nu numai că își exprimă gîndurile și sentimentele în mișcări ale corpului, nu numai

că vorbeşte, dar şi acţionează în adevăratul sens al cuvîntului, adică rezolvă problemele fizice concrete puse lui de partener în cursul desfăşurării vii a acţiunii piesei. Actorul umblă, se aşază, se ridică — jocul lui e plin de activitate, plin de mişcări logice şi precis orientate.

Legătura organică dintre sentiment şi gest oarecum se prelungeşte, cuprinzînd nu numai graiul, ci întregul domeniu al acţiunii fizice a actorului. Acţiunea fizică, de pe scenă, element al unei opere de artă realistă, trebuie neapărat înglobată în complexul unitar mai sus menţionat.

Aci gestul şi cuvîntul, fără a rupe legătura dintre ele, se contopesc oarecum în complexul general pe care îl putem denumi comportarea actorului pe scenă. Unitatea acestui complex l-a dus pe Stanislavski la afirmaţii perfect juste şi fecunde cu privire la uriaşa însemnătate a muncii consacrate acţiunii fizice a actorului doritor să creeze un personaj unitar, realist, viu.

Cerinţa lui Stanislavski, la prima vedere paradoxală, aplicată de el ca un procedeu de educare a actorului — cerinţa ca interpretul să ştie juca orice fragment din rol, rezolvîndu-l exclusiv ca o acţiune fizică, această cerinţă cuprindea o adîncă înţelegere a adevăratei esenţe a comportării omului în viaţă.

Dacă extindem aceste teze stanislavskiene la domeniul cinematografiei, vedem că întreaga muncă din perioada cinematografului mut a fost, în mare măsură, elaborarea şi dezvoltarea unei şcoli de actorie care caută adevărul în acţiunea fizică.

Şi trebuie să spunem că, în acest sens, perioada cinematografului mut a dat tot ce era esenţial şi necesar pentru perioadele de mai tîrziu, cînd aveau să apară sunetul şi, o dată cu el, cuvîntul, viul grai omenesc.

Chiar şi azi putem întîlni teoreticieni ai cinematografului, sau pur şi simplu admiratori ai acestei arte, care deplîng sfîrşitul cinematografului mut, socotind că o dată cu filmul sonor s-a pierdut farmecul original al spectacolului de ecran.

Acest punct de vedere este, firește, profund greşit. Apariţia cuvîntului auzit a ridicat arta cinematografului la o treaptă nouă, superioară, la o oglindire a realităţii mai completă şi mai profundă. Ceea ce fusese găsit în cinematograful mut nu numai că nu s-a pierdut o dată cu apariţia sunetului, dar a servit şi continuă să servească ca bază trainică de unire între sistemul de educare a actorului de film şi metodologia creată de Stanislavski în teatru.

Complexul sentiment-acţiune fizică cuprinde în el şi gestul. În filmul sonor i se adaugă graiul. Prin aceasta se deschide un cîmp şi mai vast progresului artei realiste.

Din păcate, unii din regizorii noştri uită adesea uriaşa, hotărîtoarea însemnătate a comportării fizice a actorului. Ei se bizuie prea mult pe posibilitatea de a exprima totul prin cuvinte şi uită că dacă pierzi, dacă omiţi indispensabila verigă a gestului, verigă de unire între sentiment şi cuvînt, atunci întreaga muncă a actorului devine ceva mort.

Şi mai uită aceşti regizori că dacă cinematograful mut a dat, ce-i drept, în multe cazuri modele splendide de adevăr în jocul actorului, asta s-a întîmplat în măsura în care legătura firească şi directă între sentiment şi acţiunea fizică fusese deplin realizată.

Cinematograful sonor aducea o altă dificultate, anume primejdia ca existenţa actorului în personaj să-şi piardă unitatea.

Trebuie să mai vorbim o dată aici de uriaşa însemnătate a sistemului lui Stanislavski pentru cinematograful sonor. Comportarea fizică a acto-

rului, legată de emoţia lui şi dînd naştere un intonaţii de grai precise, veridice, această cor portare fizică trebuie să fie cheia care, în cin matografia sonoră, deschide principalele căi a muncii comune actorului şi regizorului.

Imi aduc aminte de una din primele experien ale muncii mele cu actorii ce urmau să vorbească ecran.

Incepusem să lucrez la realizarea filmului *An Karenina,* care, din cauze obiective, n-a ajuns vadă lumina ecranului. Mă ocupam de actriţa ca pregătea rolul lui Dolly.

Ca scenă de probă, am luat un monolog destul lung al lui Dolly, la o întîlnire cu Karenin, un urmărea să-l convingă s-o ierte pe Anna.

In această scenă, de fapt aproape lipsită acţiune fizică vizibilă, Dolly încerca numai pr cuvinte să-l mişte pe birocratul sec care era K renin, anchilozat pînă în măduva oaselor în pr judecăţile tradiţionale ale societăţii sale.

Nici eu, nici actriţa nu ştiam la început cum abordăm interpretarea acelui fragment. De fapt puteam aprofunda rolul lui Dolly aşa cum am putut s-o facem dacă am fi studiat piesa în a samblu, începînd cu fragmente mai uşoare.

Calea justă în munca noastră mi s-a desch întrucîtva pe neaşteptate. Şi tocmai practica cin matografiei mute ne-a adus un serviciu serios acest prilej.

Am încercat să mi-o reprezint pe Dolly ca o femeie cu gesturi caracteristice căpătate pri tr-o evoluţie naturală ; ca pe o femeie care şi-a p trecut anii din urmă ai vieţii în camera copiilor. C piii ei erau aproape unicii săi interlocutori. Dol pierduse, cum subliniază Tolstoi, legătura cu „l mea". Aproape că nu se mai întîlnea cu oame străini.

Descărcarea firească a sentimentelor era aşadar la dînsa legată în special de copiii mici, pe care zilnic îi dojenea, îi lăuda, îi îndemna la cutare acţiune. Era firesc deci ca ea să cunoască acele sentimente directe de sinceritate, simplitate şi afecţiune, fără de care nu se poate concepe contactul cu un copil.

Mi-am închipuit-o pe Dolly mînată de o nevoie sinceră, profundă de a zdruncina convingerea rece a lui Karenin, care se afla acum în faţa ei. Mi-am închipuit-o intrînd, în mod firesc, în acel domeniu de gesturi şi mişcări care însoţeau de obicei cuvintele spuse de ea copiilor — mişcări provenite din dorinţa de a atrage simpatia, de a provoca încrederea, dorinţa de a desmierda, poate şi de a săruta.

Toate acestea erau pentru Dolly ceva curent, indispensabil în contactul ei cu copiii. Pe măsură ce sentimentul care pătrundea în cuvintele ei devenea mai sincer, toate acele gesturi obişnuite trebuiau să răsară, ca o primă exprimare directă a simţămintelor şi năzuinţelor ei.

Vorbind despre aceste lucruri cu actriţa, i-am propus să se poarte cu Karenin ca şi cum el ar fi copilul ei. Să uite de vîrsta lui, să uite tot ce-l despărţea de dînsa, tot ce-l făcea să nu semene cu micuţii Grişa sau Sonia. I-am spus să se lase în voia miscărilor spontane, a gesturilor dictate de o nevoie directă, a gesturilor care exprimă afecţiunea şi atenţia delicată.

Am făcut atunci, împreună cu ea, următoarea bizară experienţă: Dolly vorbea cu Karenin şi, fără să se jeneze, îl mîngîia ca pe mititelul Grişa, care ar fi făcut vreo faptă rea de care nu-şi dăduse seama.

Şi iată că atunci au apărut intonaţii calde, spontane, naive, care ne-au dat imediat, şi ei şi mie, prima senzaţie a vieţii în rol. Şi asta în ciuda aparentei bizarerii a acelei scene.

Munca noastră a trecut apoi la faza următoare. C
toată emoţia ei, Dolly nu putea totuşi să nu rămîn
o femeie de lume, crescută în condiţii care dictau
ţinută severă. Ca femeie de lume, Dolly nu pute
desigur, să-l mîngîie pe Karenin pe cap, şi cu at
mai puţin să-l sărute.

Gestul născut direct din sentiment trebuia să s
lovească de un obstacol. Comportarea fizică a actr
ţei trebuia să capete forme mult mai complicate, pr
duse de lupta dintre dorinţa directă şi imposibilitate
satisfacerii acesteia.

I-am propus atunci actriţei să păstreze complexu
sentiment-gest, compus la început, dar i-am interz
acţiunea fizică, gestul. Astfel mişcările din faza pr
cedentă s-au transformat într-un gest schiţat în gîn
ca rezultantă a dorinţei de a face gestul şi a co
ştiinţei că nu trebuie să-l facă.

Calea s-a dovedit a fi cea adecvată. Mîinile l
Dolly, întinse spre Karenin ca să-l mîngîie, întîmp
nau o reţinere lăuntrică. Din asta a rezultat o mi
care originală. Dolly strîngea o mînă în cealalt
şi prin aceasta parc-ar fi vrut să topească laolalt
dorinţa de a întinde lui Karenin mîna şi efortul
stăpînire a acestei impulsii.

Legătura dintre intonaţiile veridice ale actriţei
desfăşurarea lăuntrică a frămîntărilor ei sufleteşti, l
gătura aceasta s-a obţinut şi s-a păstrat graţ
gestului adecvat care fusese găsit, deşi gestul
trebuit să fie acum transformat într-un gest făcut
gînd. Prin acest gest adecvat treceau acum înde
nurile sentimentelor, treceau uşor şi colorau cuvinte
cu intonaţia potrivită.

Cînd după repetiţie mi-am aruncat ochii prin r
man, am înţeles deodată, şi într-un chip nou, adev
rata semnificaţie a pasajului, pe care n-o pricep
sem înainte. Voi cita aci cîteva rînduri din roma
care m-au convins încă o dată de geniala precizie
descrierii la acest mare scriitor realist şi totodată

justețea procedeului meu regizoral cu care încercasem să abordez munca mea cu actorul de film sonor. Iată pasajul: „Nu cred, nu cred... Nu pot să cred așa ceva! spunea Dolly, împreunîndu-și cu putere mîinile slabe. Se ridică repede și atinse cu mîna mîneca lui Alexei Alexandrovici.“ *

Toată munca mea cu actorul care vorbește, căutările noastre comune pentru o interpretare în care să pulseze viața, adică pentru un joc realist, confirmau că munca noastră trebuie axată pe gest, adică pe mișcarea fizică inițială, produsă direct de emoții. Acesta-i domeniul în care tehnica actorului trebuie să se perfecționeze necontenit.

Am înțeles că o atentă muncă comună a regizorului cu actorul, în acest domeniu al gestului, face posibil un control precis și adîncit al adevărului pe care jocul artistului trebuie să-l cuprindă.

O dată găsită legătura dintre sentiment și gest, se deschide imediat în fața actorului și a regizorului o cale rodnică de muncă. Ea păstrează actorului libertatea necesară, o stare sufletească adecvată și în cele din urmă o comportare vie, realistă de-a lungul întregului rol.

Atîta numai, că ceea ce trebuie reținut în memorie nu este cutare gest izolat, nici cutare sentiment izolat: ceea ce trebuie să reținem permanent este legătura vie între acestea două. Numai atunci gestul va trezi sentimentul, iar sentimentul va trăi exteriorizat în gestul său firesc.

Înfățișarea exterioară a actorului, mimica, mișcările lui pot fi duse pînă la acele forme foarte pregnante ale expresivității exterioare, cerute uneori de condițiile scenei de teatru. Și ele vor rămîne veridice dacă nu se vor rupe nici o clipă de sentimentul care le dăduse naștere.

---

* L. N. Tolstoi, *Anna Karenina*, vol. I. 1959, pag. 510, ESPLA—CARTEA RUSĂ.

Era clar ce anume mă înspăimînta pe mine în joc actorilor de teatru care nu aparţineau şcolii lui Sta nislavski. Gestul lor teatralizat era mai puternic d cît sentimentul. Iar în cazurile de accentuată şabl nizare, gestul o dată găsit pierdea pur şi simplu or ce legătură cu sentimentul.

Faptul că gestul se rupea de sentiment era î multe teatre o consecinţă a exigenţelor scenei. C să fie văzut de spectator, actorul dădea gestului să forme exagerate, cărora le lipsea, din păcate, grij de a menţine legătura vie cu sentimentul.

Este caracteristic pentru şcoala lui Stanislavski că indiferent de condiţiile scenei, nu erau admise as menea proaste teatralizări actoriceşti. Nu se adm tea transformarea gestului expresiv într-o atitudin de efect, nici prefacerea graiului natural în declama ţie cu accentuări pur formaliste.

În ultimele faze ale muncii pentru studierea ro lului, cînd actorul trebuie să apară într-o sală spa ţioasă, cu un număr mare de spectatori aflaţi l o distanţă considerabilă de el, ţelul urmărit de Sta nislavski era să menţină o legătură realistă într sentiment, mişcare şi cuvînt.

Cînd repetiţiile se făceau pe o scenă mare, Kon stantin Sergheevici ştia găsi întotdeauna limitele î care actorul, deşi văzut şi auzit de spectatorul afla la distanţă, nu rupe totuşi legătura între sentimen tul trăit şi exteriorizarea jucată.

În arta filmului există o posibilitate specială, car permite actorului să ducă gestul pînă la ultimele l mite ale sobrietăţii. Sentimentul just găsit se poat exprima printr-un gest reţinut, cu deosebire expresi tocmai datorită acestei sobrietăţi.

În viaţa reală, comportarea omului se formează di raportul eficient a două forţe — emoţia, care tind la exteriorizare, şi frînarea voliţională, care orga nizează conduita omenească.

Dacă din punctul de vedere special convenit de noi examinăm diversele caractere umane, se poate afirma că varietatea lor se datorește și acestui raport dintre voință și sentiment.

Cînd voința își pierde frîna, iar emoția este în plină revărsare, fenomenul ia, în cazul extrem, forma accesului de isterie. Cînd voința înăbușă complet emoția, avem forma extremă a lipsei de expresivitate.

Comportarea reală a unui om sănătos se află între aceste două stări limită și dozarea lor determină (firește, numai sub aspect particular) varietatea caracterelor omenești, produs al condițiilor de viață.

Cînd un actor joacă pe scenă, condițiile reale ale unei mari săli de spectacol îl silesc să slăbească voința de frînare, ca să poată ajunge la o expresivitate suficientă.

Condițiile reale ale filmării sînt însă altele. Ele permit actorului să se poarte în fața spectatorului exact așa cum s-ar comporta cu un om cu care ar sta de vorbă.

Actorul de cinema poate să nu „arate" nimic. El se lasă observat de spectator fără altă preocupare decît o comportare sinceră și veridică, fără a fi nevoit să recurgă la exagerări de expresivitate ca să fie văzut și auzit.

Dar aceleași particularități proprii ecranului reclamă din partea actorului de cinema o imensă grijă de a reda adevărul complet, în cele mai subtile manifestări exterioare ale stărilor sale sufletești.

Atît în teatru, cît și în cinematograf, la baza unei opere literare unde lucrează împreună regizorul și actorii, adică la baza unei drame sau a unui scenariu, se află întotdeauna un fenomen din viață care se dezvăluie sub forma unei lupte. În spectacol, această luptă trebuie redată cît mai expresiv cu putință.

Pentru a deveni spectacol de teatru sau cinematograf, orice mișcare a gîndirii și a sentimentului tre-

buie dusă pînă la imagini manifeste, cît mai complet exteriorizate, cît mai reliefate. De aci nevoia la actor de a reda viața interioară a eroilor din dramă prin acțiuni fizice.

Ideea de ansamblu a operei și dramele lăuntrice ale fiecărui personaj nu devin spectacol decît atunci cînd își găsesc expresia directă în acțiunea fizică a eroilor și în viul lor grai.

În materie de spectacol — teatru sau cinema — se poate spune că orice gînd și sentiment al personajului trebuie să-l ducă neapărat la o acțiune fizică. Vorba care exprimă conținutul gîndului trebuie să se contopească organic cu acțiunea fizică. Nici nu trebuie să existe fără ea. Aceasta e lege, în orice spectacol — fie de teatru fie de cinematograf.

Așa că domeniul acțiunii fizice, rezultat al vieții lăuntrice a actorului, îl putem considera — și chiar trebuie să-l considerăm — ca unul din cele mai importante, și în majoritatea cazurilor chiar decisive, în munca actorului. Aci se află adevărul pe care trebuie să-l caute de la bun început actorul și regizorul.

În viață acțiunea fizică este inevitabil orientată spre un scop. Ea are întotdeauna o sarcină concretă, născută din gînduri, dorințe, hotărîri.

Acțiunea se ivește de pildă cînd doresc să scap de prezența cuiva, sau să atrag atenția cuiva, sau cînd vreau să pun capăt unei discuții sau, dimpotrivă, cînd vreau cu tot dinadinsul s-o încep.

Orice acțiune fizică este neapărat colorată de un sentiment, ceea ce o contopește adînc cu domeniul gestului. Căci gestul, după cum am mai spus, este direct și organic legat de emoție, servindu-i drept punte care de la emoție duce la grai și la acțiune.

Iată de pildă un om mîniat: cînd el apucă un obiect, cînd îl așază la loc, cînd arată spre ușă spunînd interlocutorului să piară din ochii lui, el face toate aceste mișcări altfel decît un om copleșit de

durere, chiar dacă amîndoi ar fi mînați de același gînd: dorința de a scăpa de interlocutor.

Un muncitor care lucrează din copilărie în mină va umbla și se va așeza altfel decît un ofițer care a crescut în armată. Conduita fizică implică o mulțime de particularități caracteristice care fac ca un om să nu semene cu altul.

Se poate spune că prin căutarea adevărului în acțiunea fizică se poate rezolva treptat tot complexul de teme legate de abordarea realistă a transpunerii actorului în personajul interpretat.

Dacă s-a elaborat în adîncime comportarea fizică a actorului, atunci cuvîntul, expresie nemijlocită a ideii, vine cu o intonație trăită, generată de gest, și desăvîrșește jocul actorului în sensul caracteristicilor vii ale acestuia.

Iată de ce Stanislavski își concentra așa de mult atenția tocmai asupra acțiunii fizice, considerată de el ca cel mai potrivit punct de plecare în munca de *însușire* a rolului.

Experiența mea în creație m-a făcut adesea să găsesc confirmarea practică și directă a acestei teze. Una din pildele foarte convingătoare a fost pentru mine munca în legătură cu crearea personajului Suvorov.

Oamenii care se întîlneau cu el, soldații și ofițerii care au servit sub comanda lui îl zugrăvesc întotdeauna în mișcare. Își amintesc cum se urca într-un copac ca să cuprindă cu privirea cîmpul viitoarei bătălii; cum mergea în rînd cu trupa, cum se strecura, învingînd greutăți supraomenești, prin trecătorile înguste și înzăpezite ale Alpilor, cum trecea impetuos în revistă trupele aliniate și le felicita pentru victorie. Cu o mișcare bruscă a mîinii anunța numele orașelor cucerite. Înaintea și în urma lui bubuiau tunete de urale.

Energia neîmblînzită a acestui om nu l-a părăsit nici în anii grei de surghiun, cînd părea că se rup-

sese pentru totdeauna de viața militară, pe care o îndrăgise atîta. Această energie se exprima uneori în forme originale, care păreau pur și simplu ciudate contemporanilor lui. Se povestește, de pildă, că la 70 de ani, în timpul surghiunului, cu o pasiune sinceră și spontană, juca cu băieții arșice și se bătea cu bulgări de zăpadă, apoi se dădea cu săniuța pe dealurile înzăpezite.

Ca urmare, cînd decretul lui Pavel îl recheamă din exil și-i încredințează armata rusă trimisă în Italia, el se dovedește a fi același Suvorov, clar și precis în hotărîri, impetuos în execuție. Nu pierduse nimic din ceea ce îl făcea să fie un genial comandant de oști.

Cînd a trebuit să iau cunoștință de fragmentele din cuvîntările lui Suvorov, păstrate de contemporani, el a apărut în imaginația mea dinamic, cu gestul viu, nedespărțit de forma originală a vorbirii sale.

Iată o pildă. Este o frază a lui, notată cu exactitate, prin care definește datoria fiecărui soldat la instrucție și în luptă: „Aleg un erou! Urmează-l! Ajunge-l! Întrece-l! Slavă ție!"

Ce plasticitate, ce claritate! Ideea abstractă e dusă imediat la reprezentări vizuale concrete, precise. Tonul aparent sacadat al frazelor corespunde organic caracterului unitar și finit al temelor succesive. Fiecare cuvînt este parcă plin de mișcare fizică.

Dinamismul frazei lui Suvorov e legat de gîndire și totodată de pornirea sentimentală concretă care atrage pe alții la acțiunea fizică directă. Așa se aruncă înainte comandantul, ducînd cu dînsul pe soldați: prin cuvînt și faptă în același timp.

Imaginea lui Suvorov se contura în mintea mea ca imaginea unui om cu un exterior foarte expresiv. Pe de altă parte, îmi dădeam perfect seama că la el între gînd, sentiment și acțiune drumul era extrem de scurt.

O asemenea idee despre Suvorov cerea ca, în munca mea cu actorul, să încep întîi cu căutarea caracteristicilor exterioare.

Imi aduc aminte de prima întîlnire cu actorul Cerkasov[8], în perioada cînd voiam să aleg actorul potrivit pentru rolul lui Suvorov. La această primă întîlnire Cerkasov m-a frapat prin comportarea lui originală. În cursul discuției destul de lungi despre scenariu, despre personajul Suvorov, despre ceea ce pretindeam actorului în acel rol, țin minte că ceva nu-i plăcuse lui Cerkasov. S-a ridicat atunci deodată, cu hotărîre și și-a luat rămas bun de la mine, fără să explice cauza bruscei sale plecări. Literalmente pe pragul ușii am reușit, și foarte greu, să-l reținem și să-l conving să continuăm discuția.

Modul hotărît cu care Cerkasov a tras concluzii din spusele mele, transformarea imediată a unei hotărîri lăuntrice într-un gest fizic precis și nu mai puțin hotărît m-au făcut să simt imediat că la acest om caracterul personal coincidea în considerabilă măsură cu admirabilul temperament din care țîșneau acțiunile uneori impetuoase, dar totdeauna precise ale marelui comandant de oști.

Probabil că tocmai acest gest brusc al lui Cerkasov a dat putere de convingere cuvintelor mele, deoarece pînă la urmă tratativele noastre au ajuns la un rezultat favorabil. Mai tîrziu m-am convins că alegerea mea fusese cît se poate de fericită.

Intreaga muncă de studiere a rolului lui Suvorov a căpătat de la început o temelie trainică, sprijinită pe însușirile concrete înnăscute ale actorului.

Ritmul fizic al umbletului ne-a ajutat să determinăm și caracteristica graiului. Amintirile pregnante ale contemporanilor despre felul original de a vorbi al lui Suvorov, sacadat și totodată extrem de precis, înviau lesne în forma lor autentică atunci cînd le puneam în legătură cu mișcările fizice caracteristice ale eroului, mișcări pe care reușisem să le găsim.

Mimica lui Cerkasov — de la zîmbet pînă la mînie, gesturile lui, de la braţul care trimite oştile împotriva inamicului, pînă la mîna care mîngîie un cîine într-o scenă din anii exilului — mimica lui Cerkasov îşi găsea perfect locul în imaginea care-mi apăruse organic în contururile ei generale, pe vremea cînd, pentru prima oară, căutam elemente fizice care să-mi apară caracteristice pentru cutare conduită omenească, cum ar fi bunăoară umbletul.

Întreaga muncă de început în legătură cu personajul lui Suvorov, în care mă bizuiam pe fericita coincidenţă cu însuşirile fizice ale actorului însuşi, se reducea la găsirea unor gesturi care trebuiau să devină absolut organice pentru actor.

De cîte ori începeam, cu actorul, munca pentru realizarea viitorului său personaj, ajungeam la concluzia că mai înainte de toate trebuie să dibuim în acest personaj imaginat, aflat de abia în faza de construcţie, elementele caracteristice ale comportării fizice, elemente ca, de pildă, umbletul, felul de a şedea pe scaun, de a sta în picioare, cum s-ar zice „purtarea" lui în societate. Fără asta nu vom ajunge niciodată la o interpretare vie din partea actorului.

In asemenea căutări trebuie să ştim, în primul rînd, a ne imagina clar biografia omului pe care urmează să-l înfăţişăm.

Aci deprinderile profesionale, deprinderi adînc înrădăcinate, joacă întotdeauna un rol hotărîtor. De regulă, prin ele ajungem la primele conturări desigur de-abia schiţate, totuşi juste pentru a servi actorului în comportarea lui fizică.

Studiind textul rolului sau al unei scene şi lucrînd la dezvăluirea conţinutului ei, regizorul trebuie să găsească întotdeauna pentru fiecare actor sarcina fizică, tema care să-l îndemne la acţiune fizică, chiar dacă îndeplinirea ei e împiedicată uneori de împrejurări potrivnice.

A găsi sarcina fizică înseamnă întotdeauna a găsi sursa pentru un joc actoricesc viu, realist. Înseamnă a lepăda retorismul și declamarea deșartă, înseamnă a ajuta pe actor să nu se mulțumească a rosti simple cuvinte, ci să le trăiască din plin conținutul.

E ușor să începi, la orice fragment, cu acțiunea fizică, grație caracterului ei concret și faptului că actorul o înțelege direct. Actorului îi place să se lase antrenat de acțiunea fizică, îi este ușor să creadă în ea și să capete astfel prima senzație de libertate de mișcare în personajul interpretat.

Cînd sarcina fizică și acțiunea fizică legată de ea au fost găsite în chip just, bine potrivite cu textul rolului, ele devin o bază trainică pentru descoperirea și dezvoltarea tuturor formelor expresive ale jocului actoricesc, de la cele mai subtile pînă la cele mai ample și puternice.

Din lupta dintre dorința de a săvîrși o acțiune fizică și voința care ne reține s-o facem imediat, se naște inevitabil la actor gestul expresiv. Iar acesta, la rîndul lui, colorează cuvîntul cu intonația expresivă adecvată.

Una din formele cele mai dificile de joc actoricesc este monologul. Frazele lipsite de sprijinul direct al replicii, lipsite de acele impulsuri din afară, care ar putea să ajute direct pe actor în dezvoltarea ideilor, să-i dea senzația directă a legăturii cu realitatea înconjurătoare, toate aceste dificultăți fac ca actorul să piardă lesne senzația vie a realității înconjurătoare, să piardă contactul cu oamenii cărora le vorbește, cărora se adresează (inclusiv spectatorii).

Toate acestea îl împing pe actor la declamație goală, la cuvînt adresat nimănui, nelegat cu nimic sau cel mult cu propriile sale senzații subiective. Într-o astfel de tiradă, actorul, rupt de partenerii și de realitatea imaginată de el, se poate rupe și de spectator.

Mi-a fost dat adeseori să mă lovesc de această di
cultate în munca actorului. De fiecare dată mi-a ver
în ajutor dorința perseverentă de a lega cuvintele a
torului de o nevoie, de o dorință, chiar irealizabilă, d
prezentă, dorința de a îndeplini o acțiune fizică lega
de o mișcare vie, de o activitate corporală.

Aș vrea să dau ca exemplu munca la un monol
care se dovedise a fi foarte dificil. Lucram la c
vîntarea lui Suvorov adresată soldaților într-u
moment hotărîtor, la o cotitură grea, cînd trebuia
să facă eforturi supraomenești pentru a trece cu
mile înzăpezite ale Alpilor. Din rîndurile ostașil
istoviți se ridica un murmur și se și auzeau glasu
care cereau să se renunțe la expediție. Suvorov
îndreptă atunci cu hotărîre către oșteni, ferm dec
să schimbe starea de spirit generală. Drept ca
adresă soldaților o lungă cuvîntare.

Autorul scenariului scrisese un discurs extr
aproape aidoma din materialele memorialistice. D
textul s-a dovedit a fi foarte greu de rostit fără
cădea în patetism retoric.

În primele încercări ale actorului, cuvintele d
deau fie o impresie lacrimogen-sentimentală,
una de fanatism grandilocvent. Chiar dacă une
fraze erau reușite, nu se închegau însă într-un t
Nu reușeau de loc să obțină o pasiune adîncă,
stare să creeze la actor un crescendo emoțional u
tar, continuu.

Probabil că nu era de ajuns numai dorința
a-i convinge pe soldați să-și adune puterile și
învingă obstacolul în aparență de neînvins. A
torul interpreta rolul lui Suvorov, rolul unui
care trăise întotdeauna cu viziunea directă a un
acțiuni fizice clare, pe care era hotărît a le în
plini imediat. Dar actorului nostru îi lipsea acu
tocmai înțelegerea unei astfel de acțiuni imedia
Îi lipsea rezolvarea ei clară, îi lipsea hotărîr
fermă de a săvîrși pe loc o acțiune concretă.

De îndată însă ce toate acestea au fost găsite, lucrurile au început să meargă bine. Soluția se afla în următoarele cuvinte ale lui Suvorov, păstrate în amintirile soldaților: „Dac-o fi ca gloria noastră ostășească să-și găsească aci mormîntul, îngropați-mă atunci și pe mine o dată cu ea! Nu voi lăsa ca tîmplele mele încărunțite să se acopere de rușine! N-am să dau înapoi! Săpați-mi groapa și îngropați-mă aici!"

Ne-am dat seama că sarcina fizică directă a actorului ar putea fi legată de aceste cuvinte. Trebuia însă ca el să creadă că mormîntul de care vorbise Suvorov nu era o simplă frază pompoasă, o expresie retorică, ci o groapă adevărată, pe care soldații trebuiau s-o sape imediat, ca la un ordin primit; o groapă în care generalul va prefera să zacă mort mai degrabă decît să cedeze cît de puțin fricii în fața viitorului. Actorul trebuia să creadă asta, să creadă că mormîntul despre care vorbește Suvorov nu este o imagine convențională însoțită de un gest aruncat la întîmplare, ci că groapa aceea se găsește acolo, chiar la cîțiva pași.

Am înțeles că tocmai această hotărîre a lui Suvorov de a săvîrși o acțiune concretă cuprindea conținutul principal care ar putea fi exprimat prin cuvintele: „Ați avut întotdeauna încredere în mine și împreună cu voi am cîștigat întotdeauna victorii. Acum nu mai aveți încredere în mine, nu mai aveți nevoie de viața mea; atunci nici eu nu mai am nevoie de ea."

Cînd actorul a început a crede că această acțiune nu e o simplă amenințare verbală, ci o acțiune reală, adică mai mult decît niște simple cuvinte, atunci a apărut imediat ceea ce denumim în limbajul nostru ritmul jocului, a apărut mersul impetuos al omului care a luat o hotărîre fermă, a apărut gestul precis și clar, străin de sentimentalism, ca și de falsă măreție.

Gestul pornea de la un sentiment îndreptat nu către sine, ci către cei cărora li se poruncea. Hotărîrea lăuntrică se transformase în ordin direct: „Săpați-mi mormîntul!"

Comportarea lui Suvorov just găsită a adus, în mod firesc, și o rezolvare justă a comportării soldaților. Ei nu puteau îndeplini o asemenea poruncă, deoarece nu puteau concepe că pot exista fără Suvorov. Nu puteau concepe armată fără Suvorov, și cuvintele comandantului de oști oarecum dezvăluiau în ochii fiecăruia din ei esența trădătoare a rebeliunii.

Ca o continuare directă a exploziei de sentimente, avea să urmeze o furtunoasă acțiune fizică. Soldații rup rîndurile și aleargă către conducătorul lor.

Transformarea gîndului și a sentimentului în acțiune fizică a dus astfel la rezultate bune cu privire nu numai la monolog, ci la întreaga secvență.

Îmi amintesc și de o altă scenă care merită citată ca pildă de acțiune fizică potențială, ca pildă de felul cum dorința și necesitatea unei acțiuni fizice, reținută și înăbușită de voință, dau actorului o bază pentru un joc expresiv.

Suvorov se prezintă în fața lui Pavel, care-l rechemase din surghiun. Pavel vrea să-i propună să ia comanda armatei, cu condiția ca să se supună fără murmur absurdului sistem prusac de educare a soldaților, sistem de care Suvorov avea oroare. Suvorov apare înaintea țarului, fiind încă sub impresia și emoția prilejuite de întîlnirea lui cu trupele mutilate moralmente de pseudodisciplina lui Pavel.

Ura și disprețul față de imbecilul încoronat, unite cu înțelegerea clară că nu poate schimba prin forțele sale nimic din noul și stupidul sistem de educare a armatei, îi dictează lui Suvorov singura soluție logic necesară și dorită de el: să în-

toarcă imediat spatele şi să plece, refuzînd tot ce i s-ar propune.

Dar nici să plece pur şi simplu nu poate. Nu-l lasă spiritul de disciplină inoculat încă din copilărie. Rezultatul este o rigiditate a muşchilor, atît de neobişnuită la Suvorov, o imobilitate accentuată a corpului, încordat într-un efort de voinţă, într-un efort de luptă împotriva poftei de a întoarce spatele împăratului. Imobilitate subliniată, înţepenire soldăţească vădit artificială şi care, din această cauză, îl enervează pe Pavel.

Vii rămîn la Suvorov numai ochii. In ei se oglindeşte concentrat şi direct desfăşurarea sentimentelor complexe ale personajului. Ironie, dispreţ, furie, batjocură, depănarea continuă a gîndurilor şi sentimentelor, toate se reflectă în ochi, acest unic izvor, rămas neatins de rigiditatea poruncită de voinţă.

Aproape întreaga secvenţă a fost astfel construită, încît Pavel, care vorbea, şi Suvorov, care răspundea, să nu fie aproape niciodată filmaţi în planuri separate. Pe de altă parte, în timp ce pe ecran apărea întreaga statură a lui Pavel, Suvorov era filmat foarte de aproape, aşa că pe ecran nu i se vedea decît faţa, cu ochii plini de viaţă, plini de elocvenţă.

Este în filmul *Mama* un episod unde actriţa zăreşte trupul bărbatului ucis şi, nedîndu-şi încă seama de imensitatea nenorocirii, face cu mîna un singur gest, un gest neputincios, ca de copil, care ar vrea parcă să alunge nenorocirea. Amintindu-mi de acest episod, mă simt din nou convins, acum ca şi atunci, că uneori, cînd trăirea lăuntrică justă a rolului a fost găsită, dar exteriorizarea a fost interzisă, în asemenea cazuri singura manifestare admisibilă este un gest foarte sobru — în *Mama* gestul mîinii, în *Suvorov* jocul ochilor — gesturi care capătă o imensă expresivitate.

Scena din *Suvorov* se termina cu o ieşire foarte neaşteptată, în pur stil Suvorov. Generalul nu mai putea răbda. Nevoia lui de a pleca de acolo crescuse necontenit în tot cursul scenei. Această nevoie avea, în cele din urmă, să se exprime printr-o acţiune fizică directă, incoercibilă.

Şi atunci, cu o naivitate intenţionată care dădea întîmplării parfum de anecdotă, Suvorov se apucă deodată cu mîinile de burtă, spunînd că i s-a deranjat grozav stomacul, şi pur şi simplu o ia la goană prin sala de audienţe a palatului.

La prima vedere ar părea ciudată propunerea de a lua ca sarcină principală, într-o scenă atît de complexă şi bogată în emoţii, subterfugiul anecdotic cu deranjarea stomacului. Dar tocmai sarcina astfel pusă m-a ajutat să găsesc împreună cu actorul calea adevărată, lesnicioasă şi potrivită spre o interpretare veridică, valoroasă şi pasionată.

Necesitatea acţiunii fizice — aici: nevoia de a pleca cu orice preţ — s-a dovedit a fi cheia pentru o comportare exterioară expresivă, pentru o rezolvare coerentă şi unitară a interpretării întregului fragment.

Tot ce s-a spus despre însemnătatea muncii în legătură cu acţiunea fizică în cadrul colaborării dintre regizor şi actor în procesul de studiere a rolului se reduce astfel la necesitatea unui caracter unitar şi continuu în jocul actorului, la legătura permanentă atît cu lumea sa lăuntrică, cît şi cu împrejurările externe.

Năzuinţa spre crearea şi menţinerea acestui caracter unitar înseamnă năzuinţa spre o interpretare realistă, spre coincidenţa cu acea continuitate şi interdependenţă a tuturor aspectelor comportării unui om, care într-adevăr caracterizează realitatea.

Unitatea şi continuitatea mişcării în desfăşurarea şi progresia acţiunii unei opere de artă, ca spectacolul de teatru sau de film, nu trebuie s-o găsim

numai în fragmente sau scene separate. Acțiunile diferiților actori fac ca personajele interpretate de ei să se miște de-a lungul întregii piese și să ducă soarta eroilor spre deznodămînt, deznodămînt care ascunde în el țelul final al mișcării generale, evoluția piesei sau a filmului, precum și formularea definitivă a ideilor ce le stau la bază.

A face ca această mișcare generală să fie continuă și precis orientată înseamnă a face ca piesa să fie realistă, oglindire directă a proceselor vii ale realității.

În mișcarea generală și precis orientată a acțiunii piesei sau filmului, trebuie să existe pentru fiecare actor un fir conducător principal, personal, care îl va conduce de-a lungul piesei pînă la momentul final.

Năzuințele lui întîmpină condițiile mediului înconjurător, cînd ajutătoare, cînd adverse. Aceste năzuințe spre atingerea scopului final alcătuiesc ceea ce Stanislavski numea „acțiunea conducătoare" a actorului în piesă.

Prima noastră exigență în jocul actorului pentru o înfăptuire realistă a acestei acțiuni conducătoare va fi să-i verificăm permanent și atent coerența, continuitatea. Succesiunea faptelor trebuie să fie astfel, încît fiecare din momentele comportării să se nască în mod firesc din momentul precedent.

Pentru actor este important să simtă bine caracterul inevitabil al fiecărui gest, total condiționat de ambianța înconjurătoare.

Pentru actorul de teatru, însușirea caracterului organic al acțiunii conducătoare este mai ușoară decît pentru actorul de film. La repetiții, un spectacol de teatru poate fi jucat în întregime. In afară de aceasta, jucînd într-un spectacol finit, actorul se poate perfecționa, găsind pentru sine direct continuitatea principală a vieții la personajul interpretat. continuitate care străbate întreaga piesă.

Aceasta, în cinematograf, din pricina condiţiilor tehnice ale filmării, este aproape irealizabil. În majoritatea covîrşitoare a cazurilor, nu se poate repeta tot scenariul odată, cum se face cu piesele de teatru. Aproape întotdeauna se repetă doar secvenţe separate. În timpul turnării, actorul lucrează în fragmente scurte, care se vor transforma într-un rol întreg numai după terminarea întregii munci, în procesul montajului, adică al lipirii fragmentelor separat filmate într-o peliculă întreagă continuă.

Filmarea diferitelor fragmente se face în majoritatea cazurilor fără respectarea succesiunii din scenariu, aceasta din numeroase cauze pur tehnice, legate mai cu seamă de economia în cheltuieli băneşti, considerabile în producţia cinematografică.

Dacă echipa pleacă într-o expediţie, ea trebuie, în această perioadă a filmării, să lucreze la toate scenele legate de localitatea respectivă, indiferent dacă actorul joacă începutul, sfîrşitul sau partea de mijloc a rolului. Se întîmplă curent ca actorul care se află într-o expediţie să joace continuarea imediată a unui alt fragment, care nu se va filma decît mai tîrziu, cînd se vor fi construit decorurile de studio.

La realizarea filmului *Amiralul Nahimov*, actorul A. Dikii [9] a trebuit să-şi interpreteze rolul tocmai în asemenea condiţii, pe toată durata filmării de pe vasul care naviga pe Marea Neagră.

Totuşi munca profundă şi atentă la dezvăluirea şi realizarea acţiunii principale, muncă despre care a vorbit atît de mult Stanislavski, este deopotrivă de necesară şi pentru actorul de film, şi pentru actorul de teatru, ca şi în general pentru orice artist, în orice domeniu de artă.

Trebuie să ţinem minte că acţiunea conducătoare just găsită ajută mai ales la dezvăluirea conţinutului de idei, legat de personajul respectiv. Totuşi, aceasta nu este numai o noţiune abstractă, nu este

numai o forță de orientare care dă o direcție acțiunilor succesive ale actorului în decursul piesei.

Acțiunea conducătoare trebuie să aibă și o formă precis exprimată, cu momentele ei de creștere și descreștere, ducînd la culminarea finală. Acțiunea conducătoare trebuie să fie unitară și continuă.

Actorul poate să se pasioneze pentru un fragment separat al rolului. Forța dezlănțuită a temperamentului îl poate face să dea unei scene de la începutul filmului un colorit așa de viu, încît acesta să nu mai lase nici o posibilitate pentru o desfășurare, încă mai puternică, de forțe lăuntrice, cum ar cere momentul final și culminant al rolului.

Primejdia aceasta o cunoaște orice cîntăreț. Pentru a realiza în final un „forte", el trebuie să-și rețină cu grijă puterea vocii în clipele cînd se apropie de momentul culminant.

Simțul ansamblului, viziunea clară a desfășurării treptate a personajului sînt necesare atît actorilor de teatru, cît și celor de film.

Dar, în cinematograf, păstrarea continuității și unității în dezvoltarea vieții personajului interpretat de actor revine în mare măsură regizorului. Aceasta cere de la el, în primul rînd, o imaginație fecundă, capabilă să redea în orice moment viitorul film în ansamblul lui, dar nu sub forma unor principii și teze abstracte, ci sub forma unor scene vii, văzute și auzite; în al doilea rînd, aceasta cere de la regizor o memorie plastică ireproșabilă, care să-i permită a reține în prezentări pline de viață tot ceea ce fusese jucat de actor.

Numai posedînd asemenea însușiri și dezvoltîndu-le mereu, regizorul de filme va putea ajuta pe actor în condițiile complexe ale muncii de filmare, care îl constrîng să joace fragmente de rol răzlețe, fără senzația directă a succesiunii lor firești.

Îmi aduc aminte că, pe cînd realizam filmul *Mama*, am început cu bună știință să lucrez fragmentul

final, fragment care cerea o încordare maximă a forțelor actriței. Era momentul cînd mama ridică deasupra capului steagul roșu și se duce să înfrunte avalanșa de cazaci turbați care se îndreptau spre ea.

Această filmare însemna atît pentru mine, cît și pentru dînsa punctul culminant al rolului. În munca de mai tîrziu, atît la începutul, cît și la mijlocul filmului, se întîlneau scene care cereau din partea actriței un mare avînt lăuntric. În scena judecății, cînd aude sentința necruțătoare de trimitere a fiului ei la ocnă, mama se ridică zguduită de o năprasnică mînie. Apare chipul ei în prim-plan. Imediat după asta, ocupînd întregul ecran, citim subtitlul: *Unde-i dreptatea?*

Era clar că acest fragment nu putea fi socotit egal ca forță de exteriorizare cu fragmentul final. Și cred că am avut dreptate cînd, ca regizor, am frînat voit intensitatea izbucnirii temperamentului actriței.

Am făcut aceasta cu și mai multă convingere, întrucît avusesem posibilitatea să urmărim împreună pe ecran secvențele anterior filmate în scenele din final.

Sarcina de a păstra unitatea și finalitatea acțiunii conducătoare a fiecărui actor, de a găsi formele precise ale acesteia, forme care fac posibilă o cît mai mare expresivitate, această sarcină trebuie să fie legată, cum am mai spus, de mersul și dezvoltarea firească a întregii opere — piesă sau scenariu — cuprinzînd jocul tuturor actorilor.

În această muncă necesară intervin, cu un rol hotărîtor, ideile principale ale piesei sau ale scenariului, adică conținutúl ideologic profund al operei de artă ce urmează a fi realizat.

Stanislavski numea concluzia finală spre care tinde conținutul de idei al unei piese: „supratemă".

„Supratema" trebuie să existe neapărat, în orice operă autentică de artă. Într-o piesă sau scenariu trebuie să i se subordoneze în ultimă analiză toate mișcările, toate acțiunile personajelor.

Superficialitatea, incapacitatea artistului de a pătrunde în adîncul fenomenului observat, a provocat și provoacă încă toate cusururile și monstruozitățile naturalismului, care înseamnă zugrăvirea doar a aspectelor exterioare ale vieții și creează, ca urmare, o colecție de copii moarte.

Aceeași incapacitate a artistului de a cuprinde un fenomen din viață în ansamblul lui, de a-l înțelege în toate legăturile lui vii cu procesele uriașe și atotcuprinzătoare ale vieții sociale l-a dus și-l va duce pe artist la denaturări formaliste.

... Lumea zugrăvită de formaliști este o lume unilaterală, urîtă, în care „gustul" subiectiv al artistului hipertrofiază, exagerează în chip monstruos un anumit aspect al realității, proclamîndu-l aspect principal, în fond numai pentru motivul că el, artistul, fie din greșeală, fie intenționat, a denaturat realitatea, limitînd-o tocmai la acel singur aspect.

În arta actorului și a regizorului, formalismul este deosebit de periculos. El poate da, pe scenă sau pe ecran, exemple vii de comportare aberantă.

Forța contagioasă a interpretării unui actor de talent, cînd interpretarea e lipsită de un conținut profund de idei, poate literalmente să descompună și să pervertească judecata spectatorului. Și asta, în arta spectacolului mai puternic decît în orice alt gen de artă.

Realismul se străduiește să reflecte integral realitatea, să ne-o arate în toată bogăția ei, și numai el poate duce la o artă care să nu distrugă, ci să ajute munca creatoare constructivă a omenirii.

Artistul realist, cînd oglindește viața, nu creează copii moarte, nici nu caută să accentueze cutare

aspect şi să facă din el o perdea care acoperă ar
samblul. El caută să zugrăvească viaţa în primu
rînd ca un proces unitar, cu o orientare precisă ş
necesară.

Înţelegerea ţelurilor viitoare este necesară artistu
lui realist. Căci orice fenomen din viaţă se dezvolt
într-o anumită direcţie, indiferent de gusturile su
biective ale observatorului.

Pentru un artist realist a înţelege un fenome
înseamnă a vedea direcţia în care el se dezvoltă
a cunoaşte şi pricepe legile care dirijează aceast
dezvoltare, a vedea clar toate aspectele fenomenu
lui în legătura lor comună, adică a cuprinde aces
fenomen în unitatea lui reală indisolubilă.

Zugrăvind viaţa în unitatea ei şi în mişcarea
continuă, artistul realist nu-l izolează pe spectato
de realitate, ci, dimpotrivă, îl ajută s-o înţeleag
mai profund şi mai precis. El îndeamnă voinţa ş
raţiunea omenească la activitate creatoare. Nu l
contemplarea sterilă a unei lumi născocite, ci l
transformarea practică a lumii adevărate.

Arta realistă devine astfel un participant activ ş
fecund al muncii creatoare generale a omenirii.

Tocmai spre o asemenea artă realistă a deschi
drumul Stanislavski, descoperind legile vii, concret
care stau la baza comportării actorului pe scenă ş
creînd astfel o metodă proprie de educare.

Teoria lui Stanislavski îl conduce pe actor p
următorul drum : întîi, căutarea practică a legătur
vii dintre lumea lui personală, lăuntrică, şi „sent
mentele sau acţiunile personajului interpretat ; apo
o înţelegere clară a ţelurilor finale menită să de
personajului interpretat o dezvoltare firească, rea
listă, plină de viaţă ; în sfîrşit, năzuinţa comun
a întregului colectiv de actori-interpreţi de a rezolv
conţinutul de idei al ansamblului piesei. O asem
nea teorie îl defineşte pe Stanislavski ca pe u
artist pătruns în întregime de spiritul artei realist

În țara noastră, în cea dintîi societate socialistă din istoria omenirii, arta s-a format în chip natural și coexistă ca o parte integrantă a activității creatoare a poporului.

În special cinematografia s-a dezvoltat în legătură foarte strînsă cu progresul gîndirii sociale și al muncii creatoare în societate.

Școala lui Stanislavski, metoda lui de muncă cu actorul, concepțiile lui asupra esenței creației regizorale, asupra țelurilor artei nu puteau să nu-și găsească expresia în natura profund realistă a artei cinematografice.

In cartea sa *K. S. Stanislavski la repetiții*, V. Toporkov reproduce admirabilele cuvinte ale lui Konstantin Sergheevici despre arta superioară:

„Cu cît mă ocup mai mult de problemele artei noastre, spunea o dată Stanislavski, cu atît sînt mai concise formulele în care se încadrează definiția pe care o dau eu artei superioare. Dacă mă veți întreba cum o definesc, vă voi răspunde: «Este o artă în care avem *supratemă* și *acțiune conducătoare*. Iar arta lipsită de valoare este aceea în care nu există nici supratemă, nici acțiune conducătoare»".

„Aceasta arată, adaugă la rîndul său Toporkov, că ceea ce cerea în primul rînd Stanislavski de la artă era ca ea să aibă un conținut de idei." *

In arta sovietică noțiunea de realism a căpătat o nouă dezvoltare și a creat noțiunea nouă, profundă, atotcuprinzătoare a realismului socialist, adică a unei arte care își propune conștient „...să cunoască viața, pentru a ști s-o zugrăvească veridic în opere de artă, s-o zugrăvească nu scolastic, lipsit de viață,

---

* V. O. Toporkov, *K. S. Stanislavski la repetiții*, *Iskusstvo*, Moscova-Leningrad, 1949, pag. 184.

nu ca o simplă «realitate obiectivă», ci ca o realit
în revoluționară devenire.

Deosebit de aceasta, veridicitatea și caracte
concret istoric al zugrăvirii artistice trebuie să
îmbine cu o altă sarcină: transformarea ideolog
și educarea oamenilor muncii în spiritul socia
mului." *

Fiecare din noi știe precis din experiența per
nală că lipsa de idei, capriciile subiective, trucu
formaliste, ruperea de viața poporului, de activi
tea creatoare a întregului popor, înseamnă moar
artei și pieirea talentului artistului.

Ceea ce Stanislavski desemnează convenție
prin termenul abstract de „supratemă" a deve
pentru noi o parte cît se poate de concretă a acti
tății sociale practice.

Cînd, lucrînd la prima variantă a filmului *Ami
lul Nahimov,* am suferit un eșec, partidul mi-a
plicat „supratema" filmului, mi-a explicat că o în
lesesem greșit, prin urmare că greșit o și rez
vasem.

Datorită unei atitudini superficiale față de te
principal, acela de a-l înfățișa poporului pe Na
mov ca pe un mare comandant de flotă, care
contribuit hotărîtor la dezvoltarea marinei milit
ruseşti pentru mulți ani, mă lăsasem tîrît de t
tația de a născoci momente din viața particulară
eroului, lucruri inexistente în fapt, și asta num
pentru că voiam ca filmul să fie captivant în for
lui exterioară.

Am hotărît atunci să procedăm la refacerea
mului. Nu prin mici corectări secundare, ci p
schimbări fundamentale în orientarea întregii
țiuni, a ansamblului filmului. Nu ne-am mărgi
să eliminăm secvențele devenite inutile, ci am n
filmat altele, cu totul noi, care aveau să aducă

---

* A. A. Jdanov, *Cuvîntare la primul congres al scriitorilor.*

schimbare cardinală în figura lui Nahimov. Şi am ştiut în cele din urmă să punem şi să rezolvăm just „supratema".

Cînd am început să lucrăm la ultimul film, acela despre Jukovski, părintele aviaţiei ruse, ştiam cît de grea era sarcina de a înfăţişa spectatorului viaţa şi activitatea creatorului aerodinamicii. Şi ştiam că asta se poate realiza cu mai mult sau mai puţin succes doar dacă ne vom fixa cu fermitate scopul final al filmului, în ansamblu.

Ni s-a părut foarte important să redăm spectatorului esenţa şi sensul activităţii lui Jukovski pe tărîmul matematicii în aşa chip, încît însemnătatea lui în dezvoltarea aviaţiei ruse şi mondiale să nu fie simpla menţionare a unui fapt, ci dezvăluirea tabloului adevărat, al forţei care caracterizează gîndirea ştiinţifică rusă.

Scopul general al întregii noastre munci trebuia să fie ca filmul să contribuie direct la opera deosebit de însemnată de răspîndire în masele largi populare a cunoştinţelor ştiinţifice, fără a le denatura printr-o simplificare pseudopopularizatoare.

Orientarea ideologică a filmului — „supratema"— clar înţeleasă şi temeinic afirmată de noi ne-a ajutat, fără îndoială, să rezolvăm toate sarcinile particulare. Acestui ţel principal i-am subordonat nu numai tratarea caracterelor, dar şi evidenţierea, sublinierea diferitelor trăsături ale personajelor. Scopul principal a fost de a lămuri conţinutul, măreţia şi precizia gîndirii creatoare a genialului matematician, omul care ştia să îmbine teoria cu practica într-o forţă impresionantă, omul care în definitiv a creat ceea ce numim astăzi aviaţia sovietică, cea mai bună aviaţie din lume.

La prima vedere s-ar părea că sarcinile generale de care am vorbit, legate de orientarea ideologică a piesei sau a scenariului, trebuie să aparţină nu-

mai talentului literar al autorului scenariului s piesei.

In practică se dovedeşte însă că nu este de l aşa. Trebuie să vorbim aci din nou despre indispe sabila unitate a unei opere de artă realiste. Ide filmului trebuie să fie de fapt forţa motrice a f cărei scene, să trăiască în fiecare amănunt.

Acest lucru se poate realiza numai atunci cî întregul rol, întregul film sînt simţite de regiz şi actori ca o mişcare unitară, continuă, fără ru turi, nici între sentimentul şi gestul fiecărui act nici între gest şi cuvînt, nici între text şi ideea care o conţine şi care se transformă în acţiune zică, nici între acţiunea fizică şi scopul ei direct obiectul material, nici, în sfîrşit, între acest sc particular şi scopul principal, general, spre ca se îndreaptă acţiunea în ansamblul ei.

Asemenea rupturi se pot întîlni chiar şi în pie sau scenarii care fuseseră aşternute cu mult tale pe hîrtie. Le descoperim uneori cînd examinăm rect viaţa prin experienţa actorului în timpul rep tiţiilor sau prin experienţa regizorului realist, ca observă cu atenţie şi care este în fond primul spe tator al viitorului spectacol sau film.

In munca reclamată de un spectacol teatral s cinematografic se pot întîmpla două lucruri: s regizorul şi actorul caută în scena respectivă ad vărul ascuns al vieţii (ascuns, dar existent), sau aduc o îndreptare necesară, o corectare indispens bilă pentru o muncă fecundă, o corectare sugera de simţul adevărului. Acest simţ al adevărului obţine prin educare, prin experienţa practică a i terpretării realiste. In ambele cazuri este nevoie o metodă de lucru clară şi precisă.

O asemenea metodă a fost descoperită în dom niul teatrului şi aplicată în înfăptuiri practice recte de către Stanislavski.

În arta cinematografului ea a căpătat noi și uriașe posibilități de rodnică dezvoltare.

Marele artist-realist, cercetător și pedagog Konstantin Sergheevici Stanislavski a urmat drumul just, unde nobilele tendințe realiste ale artei ruse se transformă acum în practica vie a noului și în largul curent ce poartă numele de realism socialist.

*1952.*

## DESPRE EDUCAȚIA ARTISTICĂ

Succesul oricărei opere autentice de artă îl c
cide talentul. Opera în care nu se simte talen
autorului se situează în afara hotarelor artei. D
talentul nu este decît o forță motrice, care poate
consumată în zadar dacă artistul nu-i va găsi
aplicare potrivită, dacă nu va ști să-i dea o dir
ție justă.

Iar pentru ca neprețuita forță a talentului
fie orientată spre un țel, devenind dintr-un b
personal al artistului o bogăție a întregului pop
pentru a obține aceasta, orice talent trebuie să
educat.

Desigur, aceste observații sînt valabile și pen
țările capitaliste. Deosebirea este că acolo talen
e nevoit să-și croiască drum singur: în societat
burgheză talentul nu este crescut și educat; el
cumpără. Talente nerecunoscute, talente care
pierd — iată adeseori soarta artistului în lum
capitalistă.

Numai într-o țară socialistă cultivarea talentu
a devenit un obiect de preocupare a statului.
noi se deschide un drum larg oamenilor înzestra
Partidul și statul le arată calea, îi ajută să devi
militanți pe tărîm obștesc, să participe la proce
de creare a culturii întregului popor.

Hotărîtor în educarea artistului sovietic este
el să ajungă a înțelege clar sarcinile lui socia
Și o asemenea înțelegere se capătă prin stud
marxism-leninismului.

In țara noastră actorii dobîndesc o instrucțiune superioară, cu un vast și complex cuprins de discipline științifice.

Educația pe care statul nostru o dă tinerilor actori, înaltul nivel al cunoștințelor pe care ei le capătă nu numai că-i ajută, dar le și impun serioase obligații.

Talentul nu se naște la școală. Școala nu poate decît să dezvăluie talentul și să-i ajute dezvoltarea. Dar pentru un artist autentic, cu adevărat mare, școala nu se termină o dată cu obținerea diplomei. După ce a absolvit cursurile școlare, actorul nu posedă o cunoaștere prea profundă a vieții și a propriilor lui posibilități. Experiența — atît cea profesională, cît și cea din viață — se va acumula treptat, o dată cu anii. Și cu cît un artist este mai mare, cu atît va păstra mai multă vreme capacitatea de a învăța, de a progresa.

La sfîrșitul admirabilei sale cărți *Viața mea în artă,* Stanislavski spune: „Cînd îmi întorc privirile în trecut și văd drumul parcurs de-a lungul vieții mele în artă, mă asemui cu un căutător de aur care mai întîi trebuie să străbată meleaguri întinse și necunoscute pînă să descopere terenul bogat în zăcăminte, pentru ca abia de aici încolo să-și înceapă munca, trecînd prin sită uriașe cantități de nisip și pietriș pînă să poată dobîndi cîteva fire de metal prețios." *

Acesta este bilanțul pe care îl face muncii sale în artă un adevărat mare artist.

Stanislavski a știut să ducă pînă la sfîrșitul vieții flacăra creatoare care nu numai că-l făcea să producă opere admirabile, dar îl și împingea să acumuleze cunoștințe mereu noi, să caute căi mereu noi, să revizuiască și să critice permanent cele realizate.

---

* K. S. Stanislavski, *Viața mea în artă,* 1958, pag. 480, Cartea rusă.

Căpătînd încă din şcoală o orientare justă, înţel
gînd clar ţelurile muncii sale, absorbind neobos
viaţa clocotitoare, dobîndind mereu cunoştinţe no
omul de talent poate crea valori în artă, aducîn
astfel un aport în dezvoltarea culturii în ţara sa.

Primii paşi ai unui tînăr actor sînt pentru el c
mai însemnaţi. Aş spune că de obicei primele dou
trei roluri hotărăsc cît poate şi vrea el să progr
seze. Pentru un adevărat artist, cu deosebire î
cinematograf, primele lui roluri pot să devină baz
viitorului său, făcîndu-l exigent faţă de propria l
creaţie şi ajutîndu-l să-şi traseze căi noi.

La primele lui manifestări, actorul trebuie să s
folosească de sprijinul pe care i-l dă de data aceast
nu profesorul, ci spectatorul.

Părerea acestuia este pentru artist examenul c
mai important, cel mai serios. Nicăieri ca în cine
matograf spectatorul nu percepe mai viu orice fals
tate. Aceasta e chiar urmarea apropierii foarte mar
între spectator şi actor, posibilă numai în cinema
tograf. Căci spectatorul intuieşte fără greş conţi
nutul sufletesc nu numai al personajului, dar şi a
actorului care îl întruchipează.

Cultura actorului de cinematograf, sau inver
lipsa lui de cultură, experienţa sau inexperienţ
lui în viaţă, amploarea sau sărăcia lumii sale spi
rituale, capacitatea de a iubi şi urî, nepăsarea une
contemplări reci, într-un cuvînt, tot ceea ce hotă
răşte dacă viaţa interioară a unui om este bogat
sau săracă — toate acestea spectatorul le va recu
noaşte, cu sau fără vrerea artistului, după cele ma
imperceptibile manifestări exterioare ale jocului, î
special după ochii actorului.

Adevărul jocului unui actor este legat de adevă
rul lumii lui sufleteşti. În cinematograf, acest
două adevăruri trăiesc unul alături de altul.

Cînd s-a transmis spectatorului adevărul perso
najului de pe ecran, hotărîtor a fost uneori n

gestul sau cuvîntul eroului, ci tocmai acea verificare de la om la om, de la ochi la ochi, care în viaţă nu există atît de des, dar care în cinematograf, graţie prim-planurilor, constituie unul din procedeele cele mai puternice de a reda adevărul vieţii interioare a actorului. În film e cu neputinţă să-l înşelăm pe spectator prin procedee exterioare de joc, aşa cum se întîmplă pe scenele de teatru.

Bogăţia conţinutului lăuntric al unui om se acumulează nu atît prin înmulţirea evenimentelor la care a participat sau a fost spectator, cît prin profunzimea emoţiilor pe care i le-au produs şi a înţelegerii acestor evenimente. O astfel de pricepere aprofundată vine cu anii, rezultat al amintirilor care se suprapun, al faptelor trăite, al observaţiilor atente şi personale asupra vieţii, în sfîrşit, ca un rezultat al studierii experienţei acumulate de omenire şi păstrate în marile creaţii ale artei şi literaturii.

Bogăţia vieţii interioare nu este niciodată suficientă. Ea trebuie să crească mereu, şi niciodată nu trece neobservată de spectator.

De îndată ce un actor se opreşte în evoluţia lui sufletească, de îndată ce este atins de otrava autolinişţirii, a certitudinii că poate şi ştie tot, atunci şi puterea de convingere din jocul său se schimbă neapărat.

Ecranul dezvăluie imediat acest conţinut sărăcit, aşa cum ochii stinşi şi zbîrciturile dezvăluie decrepitudinea apropiată.

Dacă cuiva, înainte de a fi devenit actor, i-a fost dat să treacă prin multe şi să le simtă efectul, această bogăţie a vieţii se va manifesta întotdeauna în munca lui de artist.

In toate rolurile jucate de Serghei Bondarciuk[1] se simte un farmec deosebit. Nedespărţită de acest farmec la Bondarciuk este pătrunderea profundă şi gravă a conţinutului vieţii, oglindită în ochii lui.

E interesant că rolurile de tineri îi reuşesc m puţin decît rolurile de oameni la care spectator simte experienţa vieţii. Tutarinov din *Cavaleri Stelei de Aur* este mai puţin interesant decît Valk din *Tînăra gardă* şi încă şi mai puţin interesa decît Şevcenko. Ba chiar dacă îl privim pe Bonda ciuk numai în acest singur rol constatăm că el mai puţin impresionant cînd îl interpretează Şevcenko tînăr decît cînd îl arată ca om mai vî stnic, mai matur.

Şi totuşi Bondarciuk personal este un om în în floarea vîrstei, de o seamă cu Tutarinov. Iar înfăţişare arată foarte tînăr.

Nu încape îndoială că succesele actoriceşti ale l Bondarciuk se datoresc nu numai minunatei şc unde a învăţat marea lui măiestrie profesional dar şi, în primul rînd, poate chiar hotărîtor, bi grafiei lui, o biografie foarte particulară, mai al în perioada anterioară studiilor sale la Institutul cinematografie.

Cînd era copil, Bondarciuk l-a văzut trudind d greu pe taică-său, muncitor la o fabrică din Taga rog. În perioada colectivizării, partidul îl trimi în raionul Eisk, pentru a lupta împotriva chiab rimii. Acolo devine preşedinte de colhoz. Bo darciuk a luat parte la Marele Război pentru Ap rarea Patriei. Viaţa lui a fost bogată în even mente. Aceste evenimente le-a trăit, le-a ţinut min şi le-a înţeles.

Firește, nu la fiecare tînăr talent împrejurări obiective se împletesc astfel încît să-l facă de foar timpuriu să dobîndească o bogată experienţă vieţii. Pentru mulţi, mai corect zis pentru cei m mulţi, îmbogăţirea sufletească, acumularea exp rienţei culese din viaţă începe mai tîrziu şi const tuie unul din aspectele cele mai importante ale act vităţii de zi cu zi a viitorului artist.

Pe ce căi însă trebuie să păşească, pentru a cunoaşte viaţa, un tînăr care n-a avut o biografie bogată în evenimente? E vădit că pe aceleaşi căi pe care alţii le străbat întîmplător, el va trebui să păşească intenţionat.

După cum un om care îşi iubeşte patria se duce la război ca voluntar, tot aşa şi artistul, care preţuieşte adevărul artei sale, trebuie să pătrundă cu curaj în miezul evenimentelor din viaţă şi să caute să participe activ la ele, fără să aştepte să vadă cum vor fi, fără să aştepte ca ele să-l cheme.

La absolvirea şcolii, actorul trebuie să devină stăpîn pe biografia sa şi să ţină minte că, dacă nu va avea propria sa experienţă în viaţă, el nu va putea ajunge la adevărul mare, autentic al personajelor pe care urmează să le încarneze. Rolurile pe care el se va strădui să le creeze numai pe baza tehnicii profesionale vor fi poate, în cel mai bun caz, interesante, dar niciodată nu vor cîştiga inima spectatorului, niciodată nu-i vor da actorului posibilitatea de a atinge culmile muncii de creaţie.

Calea spre zugrăvirea vieţii trece prin profunzimile vieţii înseşi, şi nu trebuie să lăsăm în sarcina autorului şi regizorului întreaga uriaşă muncă a retrăirii emoţiilor, a observării, a simţirii, iar actorului să nu-i rămînă decît să zugrăvească prin mijloace tehnice ceea ce a fost găsit şi trăit de alţii.

Dacă actorul, aşa cum el însuşi o spune adesea, vrea să devină un factor cu adevărat hotărîtor al spectacolului de teatru sau de film, el trebuie să ţină minte că un asemenea drept se dobîndeşte nu prin simple aptitudini tehnic profesionale, ci prin gradul de cunoaştere şi înţelegere a vieţii. Numai aşa se poate desluşi şi adînci un rol, oricît de greu ar fi el; numai aşa se poate da personajului interpretat un conţinut de autenticitate.

Un adevărat artist nu se mărgineşte a observa pur şi simplu evenimentele. El le şi trăieşte. Fără perceperea emoţională a vieţii, artistul nu există.

Dar, pe de altă parte, emoţiile nu cresc, nu că
pătă putere şi putinţă de exprimare în imagini ar
tistice decît pe baza experienţei de viaţă a actc
rului.

Un artist, îndeosebi un actor, trebuie să fie că
pabil să observe cu pasiune, adică să aibă un spiri
de observaţie pe care emoţiile îl îmbogăţesc.

Pentru ca să zugrăveşti artistic, puternic şi con
vingător, trebuie fie să îndrăgeşti, fie să urăş
ceea ce urmează a fi zugrăvit, iar pentru aceasta
trebuie să cunoşti lucrul acela în întregime, să
cunoşti atît de profund, încît să ajungi să-l iubeş
sau, din contra, să-l respingi.

In acest spirit de observaţie pasionată stau, la
tente, toate posibilităţile de a crea personaje vi
fie pozitive, fie negative.

A observa viaţa în toată bogăţia manifestărilc
ei nu înseamnă să notăm pur şi simplu evenimente
interesante, să întîlnim oameni, să le studiem ac
ţiunile; mai trebuie să ne străduim necontenit s
înţelegem, să aprofundăm cauzele acestor acţiun
cauze care se află atît în caracterele omeneşti, c
şi în condiţiile sociale care au format aceste cara
tere. Aceasta înseamnă a căuta tipicul, a pătrund
în însăşi esenţa, în mişcarea vieţii noastre.

Este de o deosebită importanţă ca tineretul să-
formeze acest spirit înflăcărat de observaţie, fiindc
el se află în acea perioadă de creştere cînd tc
ceea ce e organic dobîndit este adînc reţinut, pri
toată fiinţa.

Se ştie că o limbă străină învăţată în copilăr
este însuşită foarte temeinic, pe cînd asimilare
ei la o vîrstă matură se face mult mai greu.

Acelaşi lucru se petrece şi cu impresiile direc
din viaţă. La o vîrstă matură ele pătrund cu gre
în conştiinţă şi nu sînt reţinute aşa de bine: î
tinereţe însă ele sînt mai bogate, mai puternic
mai trainice.

Iată de ce actorul trebuie să utilizeze toată energia tinereții ca să tragă cu aviditate seva din viață și să nu-și precupețească în acest scop nici timpul, nici puterile. Nu trebuie să aspiri să poți repede interpreta un rol mare. Mult mai important este să acumulezi o cît mai bogată experiență a vieții, lucrînd la un rol chiar neînsemnat.

In cinematograf, aceasta capătă o deosebită importanță prin faptul că chiar un episod mic poate deveni un adevărat succes actoricesc. In filmul *Intoarcerea lui Vasili Bortnikov,* Nonna Mordiukova [2] a jucat, într-un rol minuscul, cu o mare forță de convingere și cu un puternic temperament de actor. Crescută într-un colhoz, ea a putut pune în rolul acesta mic o profundă cunoaștere a vieții țărănești. Dacă, într-un episod tot așa de mic, ar fi avut de jucat rolul nu al unei tractoriste de colhoz, ci, de pildă, al unei cercetătoare științifice, ea ar fi trebuit să acumuleze și să asimileze o seamă de impresii, o sumedenie de experiențe noi, care să o îmbogățească exact în felul cum o îmbogățiseră experiențele ei din copilărie în interpretarea rolului de tractoristă.

Acest principiu este, firește, aplicabil oricărui actor, indiferent de vîrstă. Dacă un artist mai bătrîn are, din cauza vîrstei lui, posibilități mai reduse de a studia viața, un actor tînăr trebuie să consacre acestui studiu cea mai mare parte a forțelor sale.

Chiar dacă multe din lucrurile pe care le află, de care ia cunoștință, nu le va folosi direct într-un anumit rol mic, totuși cele acumulate îi vor fi de folos. O asemenea muncă va fi pentru el tocmai *acea mare școală,* școala înaltei măiestrii, de care nu trebuie să uite cel ce vrea să progreseze.

Cinematograful ajută extraordinar pe actor să studieze viața, prin faptul că filmele (cu excepția, poate, a celor istorice) sînt lucrate, de regulă, în locul unde, după scenariu, se petrece acțiunea. În

expediţiile cinematografice echipa se instalează tc
mai în mediul, în ambianţa vie a oamenilor pe ca
îi înfăţişează filmul.

Dar a întîlni un caracter omenesc interesant
a-l înregistra intim în memorie nu este decît
parte din acţiunea cea mare, ba chiar o parte
prea însemnată. A înţelege însă cum s-a form
acest caracter în ambianţa realităţilor noastre,
ce a devenit el aşa şi nu altfel, care îi este viitor
(căci viitorul nu depinde numai de cel ce posed
cutare caracter, ci şi de condiţiile de viaţă în ca
se află şi se va afla) — toate acestea înseamnă
duce la bun sfîrşit munca artistului de identifica
cu personajul ce urmează a fi creat.

Admirabilul pedagog S. Gherasimov[3] a înţel
foarte just cît de important este pentru un tîn
actor să acumuleze experienţa vieţii, să îmbog
ţească personajul pe care îl creează prin contact
cu realitatea, să se cufunde în atmosfera în ca
acest personaj a crescut.

Actorii care au luat parte la realizarea filmul
*Tînăra gardă* şi care, în acest scop, au trăit cîtev
luni la Krasnodon ne povestesc cît de tare îi em
ţionau întîlnirile cu părinţii şi rudele celor din o
ganizaţia *Tinerei gărzi*. Ne-am putut da astfel seam
ce uriaşă importanţă au avut pentru tinerii acto
impresiile căpătate din contactul direct cu an
bianţa în care trăiseră eroii lor. Impresiile vii
directe au stat la baza autenticităţii personajel
prezentate pe ecran.

Spectacolul *Tînăra gardă*, care a fost început c
o lucrare de studiu şi terminat ca o lucrare de d
plomă pentru absolvenţii Institutului Unional de C
nematografie, poate, şi trebuie să fie o plidă cor
cretă a felului cum e bine să se lucreze şi în viitc
cu cei ce studiază actoria.

Justeţea sistemului pedagogic al şcolii lui Ghera
simov a fost confirmată şi de marele număr de bun

actori cinematografici pe care i-a dat această promoție. Chiar de la primii lor pași într-o muncă mai independentă, calitățile individuale ale acestor tineri actori, talentele lor, au fost just orientate. Nu pe linia unei interpretări strict profesionale, ci tocmai pe linia creației, legată de studierea și înțelegerea profundă a vieții. Viitorul fiecărui artist va depinde de fermitatea și convingerea cu care el își va continua în artă un drum început pe linia cea justă.

Am vorbit aci numai despre modul cum poate un actor să-și îmbogățească lumea lăuntrică, să-și ridice nivelul de cultură, să capete dreptul de a juca un rol. Aș dori să mai adaug cîteva cuvinte despre contactul cu spectatorul, despre felul cum actorul transmite acestuia ceea ce a vrut el să spună prin gura personajului.

Cîndva Gorki, exprimîndu-și părerea despre piesa unui dramaturg debutant, a spus: „Trebuie să scriem simplu, de parc-am vrea să stăm foarte sincer de vorbă cu un prieten drag, cu omul cel mai bun căruia nu dorim să-i ascundem nimic și care va înțelege, va judeca totul dintr-un cuvînt" *.

Gorki definește aci, cu o precizie genială, esența creației cu adevărat artistice.

Sarcina artei constă în instruirea și educarea oamenilor. Trebuie deci s-o rezolvăm prin contactul profund cu oamenii. Dușmanul cel mai cumplit al artei este înșirarea, sub orice formă, de construcții explicative, adică contactul rece, pur intelectual.

Dacă artistul, în loc să caute să se exprime neapărat interesant, neapărat original, mai altfel decît alții, va căuta să redea cu cît mai mare amploare ceea ce înțelege și simte; dacă va vorbi așa cum ar vorbi el unui om la care ține, unui om a cărui neînțelegere l-ar supăra, unui om cu care nici n-ar con-

* M. Gorki, *Despre artă*, *Iskusstvo*, 1940, pag. 179.

cepe să fie în dezacord; dacă actorul va proce
aşa, el va dovedi că iubeşte nu numai persona
creat de dînsul, dar şi pe cititorul sau pe spec
torul căruia se adresează.

Cînd iubeşti un om nu te îndoieşti de el. Ai
credere în subtilitatea înţelegerii sale, în capaci
tea lui de a pricepe orice. Ai vrea să-l faci
numai să înţeleagă lucrurile povestite, dar să
şi trăiască, împreună cu tine. Pentru a ajunge
aceasta, vei mobiliza, fără voie, toate forţele t
lăuntrice. Probabil că o asemenea mobilizare e
ceea ce se numeşte farmec.

E greşită părerea că actorul trebuie să se măr
nească să prezinte. El mai trebuie să-l facă
spectator — omul care-i este cel mai scump —
privească şi să reţină imaginea creată. Actorul
va construi faţă de spectator o atitudine în fe
aceleia pe care o avea Gorki faţă de cititor. Ac
rului îi va fi atunci lesne să remarce fiecare imp
cizie în jocul său. O va resimţi dureros, căci a
l-ar putea face să fie înţeles greşit de un om car
este cel mai drag.

Actorii sovietici trebuie să devină poeţi ai rea
tăţii pe care o înfăţişează. Iar adevăraţii poeţi
totdeauna au iubit şi au urît. Tocmai de aceea
torul trebuie să ia parte la viaţă, acumulînd
inima lui sentimente de ură faţă de rău, şi de d
goste pentru frumos.

*1953*

## CUVINTARE ȚINUTĂ IN FAȚA LUCRĂTORILOR DIN CINEMATOGRAFIA SOVIETICĂ, LA CONFERINȚA UNIONALĂ CONSACRATĂ PROBLEMELOR CREAȚIEI, MOSCOVA, 1935 *

Cu toată încrederea pe care o am în colegii mei, n-am crezut că discuțiile de azi se vor desfășura într-adevăr cu atîta strălucire.

Tovarăși, mi-i foarte drag Dovjenko [1] și n-o spun pentru întîia oară. Îi păstrez o afecțiune mare, sinceră, pornită din adîncul sufletului. Aceste sentimente și-au găsit la mine efectiv începutul din momentul cînd l-am auzit vorbind pentru prima oară despre filmul *Zvenigor* pe care ni-l prezentase la fosta Asociație a lucrătorilor din cinematografia revoluționară. Îl iubesc pe Dovjenko pentru marea lui cinste sufletească, pentru acea probitate de artist care nu-i permite niciodată să se rupă în două părți — partea care știe și înțelege prin intelect, și partea care simte, se frămîntă, se zbuciumă. La Dovjenko amîndouă aceste părți sînt între ele nu legate, ci contopite. Îmi aduc aminte cum mi-a vorbit el o dată într-o convorbire particulară:

— Vreau să realizez un film despre colhoz, dar nu pot.

— De ce?

— Pentru că nu știu.

Admirabil spus! La sfîrșit: *nu știu;* la început: *nu pot;* iar pentru amîndouă, drept forță motrice: *vreau!*

---

* Stenogramă prescurtată.

Tovarăşi! Admirabil şi just este drumul dezvol
tării lui Dovjenko ca artist. El vede înaintea lu
punctul spre care trebuie să păşească. Îl vede cu
intelectul, dar niciodată nu va porni într-acolo fără
ca în prealabil să nu îl împingă înainte o izbuc
nire lăuntrică de pasiune.

Nu accept o altfel de atitudine la un artist. E
poate aci un sentiment al meu foarte individual. Nu
ştiu. Dar nu concep o altă formă de muncă.

Îmi amintesc un citat din Lenin, la care mă refe
adesea. Îl voi reda în linii mari. Caracterizînd acti
vitatea revoluţionarului, Lenin spunea că la începu
el trebuie să cîntărească lucrurile lucid, iar în reali
zarea hotărîrii trebuie pusă o pasiune îndîrjită. De
sigur că acestor cuvinte, Lenin le atribuia într-ade
văr o însemnătate specială.

Cuvîntarea mea se va deosebi, tovarăşi, de aceea
a lui Dovjenko, care a fost strălucită, amplă, larg
cuprinzătoare şi care m-a mişcat adînc. Eu vreau
să vorbesc mult mai simplu. Pe cît posibil calm şi
pe cît posibil mai aproape de mine însumi, de mine
însumi în starea în care mă aflu astăzi, astăzi cînd
îmi analizez cu maximum de onestitate însuşirile
posibilităţile, ideile şi orientarea. Poate că în felul
acesta voi reuşi să arunc o punte între mine şi voi
între mine şi fiecare din voi în parte.

Îmi pun întrebarea dacă următoarea metodă este
posibilă. Mai întîi: să-ţi construieşti o teorie pre-
cisă, limpede, bine studiată despre felul cum trebuie
să-ţi realizezi filmul, despre căile cele mai sigure
pentru a prinde în mîinile tale pe spectator. Numai
după aceea vei începe munca propriu-zisă. Recu-
nosc cinstit: din experienţa mea anterioară rezultă
că nu pot lucra şi că nici n-am lucrat vreodată
astfel. Ştiu că toate fundamentările teoretice ale
muncii mele, toate concluziile, generalizările, vala-
bile, ca să zicem aşa, pentru munca cinematogra-
fică în genere, toate acestea fuseseră deja făcute

de alţii, şi chiar dacă le-am făcut şi eu, asta s-a întîmplat mult mai tîrziu, după ce munca mea concretă fusese îndeplinită. Aceasta e o trăsătură a mea individuală. Totuşi sînt profund convins că elemente ale acestei caracteristici se regăsesc probabil la fiecare din noi. Iată de ce, tovarăşi, aş vrea acum să examinăm întrucîtva sub un alt aspect problema principală analizată de fiecare din cei ce au luat cuvîntul, anume problema istoriei cinematografiei noastre sovietice.

In primul rînd, vreau să merg de-a lungul biografiei mele de artist. Daţi-mi voie ca, printr-o profundă scrutare de conştiinţă, să urmăresc toate fazele drumului parcurs de mine şi poate să încerc a-i indica linia fundamentală.

Tovarăşi! Vorbim despre dezvoltarea cinematografiei sovietice, vorbim despre o serie de curente, despre ciocnirile dintre ele etc. Dar uneori uităm că istoria cinematografiei este şi istoria noastră personală, istoria dezvoltării fiecăruia din noi. Uităm că istoria cinematografiei noastre se regăseşte, aproape în întregime, în propriile noastre biografii.

Imi aduc aminte de munca mea în grupa lui Kuleşov [2]. Realizam filmul *Raza morţii*. Acolo m-am manifestat pentru prima oară mai mult sau mai puţin independent. Am lucrat ca scenarist, actor, asistent de regizor, pictor. Am făcut montajul alături de Kuleşov. Pentru munca la filmul *Raza morţii* era caracteristic nivelul de cultură extrem de scăzut al fiecăruia din noi, al întregii noastre grupe. Înţeleg prin cuvîntul „cultură" complexul de cunoştinţe pe care ni-l poate da şi ni-l dă statul socialist. Vorbesc, adică, de cultura sovietică. Nivelul nostru de atunci era, o repet, foarte scăzut. Imi amintesc că în acest film eroii alergau de colo pînă colo, spintecau perne, asistau la sosirea mercenarilor capitalişti în avioane, şi cu ajutorul unei

mici maşini răpite de la nu se ştie cine îi arunca în aer cu avion cu tot. Mişunau în film negustor enigmatici, iezuiţi..., eu însumi jucam rolul unu iezuit. *(Rîsete.)* Exista pe atunci obiceiul ca fina lurile de film să aibă, ca o ultimă trăsătură d condei, o nuanţă de „actualitate". Astfel, într-unu din proiectele de final trebuiau să figureze copii d muncitori şi copii de oameni bogaţi într-o fraterni zare mişcătoare. Aşa îşi închipuiau unii din nc pe atunci viitorul statului socialist. *(Rîsete.)*

Iată, tovarăşi, nivelul meu de cultură din ace vreme. Asta se petrecea în 1924.

Dar, în ciuda acestui nivel de cultură scăzut dispuneam totuşi de o tehnică remarcabil de ridi cată. Şi atunci, ce s-a întîmplat? Am ajuns l rezultatul despre care mulţi au vorbit aci: an ajuns la o predominare a montajului, la precum pănirea formei exterioare.

Tovarăşi, trec la a doua etapă. *Mama* este prim mea lucrare independentă şi afirm că Iutkevici[3] avut dreptate. In acest film, în primul rînd, an luptat din răsputeri, am luptat perseverent să m feresc şi de concepţia lui Eisenstein, şi de mult din cele învăţate de la Kuleşov. Eu, cu nevoia me organică de emotivitate, pe care cel mai bine a numi-o „emoţie lirică", nu-mi puteam găsi locu în această formă seacă adusă de modă, şi propă văduită şi de Kuleşov. Aproximativ acelaşi lucr îl simţeam şi faţă de Eisenstein. Vreau să fiu ci se poate de sincer şi cinstit. De aceea, voi amint de o vorbă spusă de mine, vorbă copilărească naivă. Umblam şi ziceam: aha, Eisenstein a exploa tat la maximum crucişătorul! Trebuie deci să-m bat şi eu capul să filmez la fel. Ce anume? Poat *Mama?* Aşa credeţi? Ei bine, nu... Un sergent d stradă! Intr-adins vă fac aceste confidenţe, ca s mă credeţi că vorbesc sincer, fără nici o rezervă Probabil că în mine fusese foarte puternică ace

pornire de care vorbea tov. Iutkevici — năzuința instinctivă către omul viu, dorința de a-l filma pînă la ultimele limite ale posibilului, de a „intra" în el așa cum Eisenstein intrase în crucișător.

Îmi aduc aminte cu ce simțăminte am început *Mama*. Poate că vi se va părea de neînțeles, dar știți cu ce a început în mintea mea filmul *Mama?* Cu imaginea trupului strivit al acestei mame. Toate se concentrau cu precădere asupra senzației generale, asupra atmosferei din romanul lui Gorki, ș-apoi asupra emoționantului final: mama sub copitele calului.

Dacă aș vrea să-mi explic de ce lucrurile s-au petrecut astfel, poate aș putea-o face. Am impresia că în acest film — prima mea lucrare — doream cinstit și din toată inima să exprim tot ceea ce socoteam pe vremea aceea că este rostul vieții mele, tot ceea ce eram și voiam să fiu și în viitor. Voiam, pe căile cele mai intime, cele mai profunde, voiam să fiu legat de revoluție. Dar această legătură era determinată, înainte de toate, de gradul meu de cultură, care nu mersese dincolo de un sentiment de protest, de ură lăuntrică, de mînie pentru frumosul călcat în picioare. Frumosul l-am situat instinctiv printre muncitori, iar ura și mînia am îndreptat-o împotriva cazacilor. Am impresia acum că faptul de a fi exprimat cu adevărat tot ceea ce simțeam, de a-l fi exprimat într-un avînt nemeșteșugit, aceasta a făcut ca filmul să reușească. Mi-e drag acest film mai mult decît toate lucrările mele. Are unitate. Și-mi dau limpede seama acum de ce n-am izbutit în final. Fără îndoială pentru că în acel final se punea o mare problemă, pentru rezolvarea căreia nu aveam și nu puteam să am suficientă cultură. Era problema optimismului, problema căilor clasei muncitoare, care leagă anul 1905 de Octombrie 1917. Pentru o înțelegere și rezolvare justă a acestor probleme nu eram pregătit. Și, în film, aceasta s-a văzut.

Şklovski[5] a vrut să mă insulte, poreclindu-m centaur. Eu însă cred că am fost un căţeluş, u căţeluş la care, din pricina tinereţii, labele dinapo erau mai scurte decît cele dinainte. Nu vreau s fiu un monstru mitologic, un animal de panopti Asemenea fiinţe n-au viitor. Dar ştiu că dintr-u căţeluş creşte un cîine viu, şi un astfel de cîin vreau eu să fiu. *(Rîsete, aplauze.)*

Un ultim cuvînt despre *Mama*. Filmul fusese sin cer. Fusese o încercare de a pătrunde, sau, ca s folosesc propriile mele cuvinte, de a îndrăgi re voluţia.

Să trecem acum la *Sfîrşitul Sankt-Petersburgu lui*. Ce se întîmplase? Imediat după *Mama*, s punea o sarcină mult mai complexă. Revoluţia di Octombrie, războiul etc. erau în desfăşurare. Cu tura mea nu mai putea prididi. Era suficientă poat pentru început, pentru prima parte a filmului, und acţiunea se petrecea la ţară. Dar de cum apăre flăcăul la oraş, încetul cu încetul începea să s descumpănească; mai bine zis: să-mi scape di mîini. Cuvintele deveneau banale, şterse. Se simţe insuficienţa cunoştinţelor, insuficienţa unei intrăr adevărate, autentice în viaţă; se simţea deficitul me de bogăţie interioară, o bogăţie care nu se obţin decît lent, cînd creşti cu adevărat. Lipsa ei se oglin dea dintr-o dată în contrastul dintre amploarea profunzimea conţinutului şi forma prelucrării sal Recidiva păcatul din filmul *Raza morţii*, sub o nou formă, sub un alt aspect calitativ.

In fizică există o lege: cînd un gaz comprima şi încălzit iese afară într-un spaţiu larg printr-u orificiu strîmt, temperatura gazului scade. Ori c cîte ori mă avîntam în volumul mare al unei tem temperatura artistică scădea.

În considerentele lor generale asupra cinema tografiei sovietice, Eisenstein şi alţii, dar mai c seamă el, au ridicat şi examinat problema cu

V. Pudovkin în curtea vilei sale de lîngă Moscova (1952)

V. Pudovkin (dreapta) şi operatorul A. Golovnea în timpul realizării filmului *Urmaşul lui Ginghis-han* (Mongolia, 1928)

montajul devine elementul precumpănitor într-un film.

Ţin să subliniez: aci nu mă refer la caracterul dăunător al acestui fel de montaj şi la inutilitatea ingeniozităţilor sale; mă refer la primejdia ca, prin aceste expediente, să se înlocuiască conţinutul adevărat şi amplu cu abilităţi formale, primejdie inevitabilă pe vremea cînd aveau loc aceste discuţii.

Tovarăşi, nu pentru că *nu voiam,* ci fiindcă nu *puteam* să creăm caractere vii, filmele noastre nu reuşeau. După părerea mea, este foarte caracteristic în această privinţă filmul *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului.* Acolo se vede cum caracterele trasate la început se fărîmiţează brusc şi dispar, fiindcă nivelul nostru de cultură nu putuse rezista la o temă aşa de vastă. Oare evoluţia unui flăcău sovietic se face aşa, numai sub imboldul însuşirilor lăuntrice, aşa cum ni se arăta în filmul meu? Aceste greşeli s-au strecurat din cauza insuficienţei de cultură.

Totul ni se trăgea din aceea că, atunci cînd noi vorbeam despre crearea unui caracter viu, uitam că nu era vorba de noţiunea abstractă de caracter omenesc, pe care o puteam studia folosind literatura existentă pînă la noi. Nu. Altfel punem noi azi problema. Noi vorbim azi de caracterul nostru de clasă, şi pentru a înfăţişa artistic acest caracter de clasă trebuie să intrăm mult mai adînc în viaţa clasei. Iar nouă, intelectualilor, ne este dat să străbatem un drum uriaş şi complex ca să intrăm în această viaţă. Ştiţi bine cît de complicat şi lung este drumul acesta. Parţialele noastre insuccese ţin de dificultatea eforturilor făcute pentru a urca, treaptă cu treaptă, şi a ajunge la primele licăriri ale putinţei noastre de a îndeplini sarcinile uriaşe care ne stau în faţă.

Tovarăşi, daţi-mi voie să vorbesc foarte pe scurt, foarte în treacăt despre lucrările mele de mai

tîrziu. Iată *Ginghis-han*. E caracteristic cum reuşeam în lucrurile mici. Iutkevici a vorbit despre secvenţa în care este arătată execuţia. Sînt de acord cu el. Este pasajul meu preferat. Vechea temă dezvoltată de mine în filmul *Mama* — un vag sentiment de clasă, pe care în filmul *Ginghis-han* nu-l înţelege nici englezul, nici mongolul, acest sentiment am reuşit să-l redau pentru că se afla în mine, pentru că aveam cunoştinţă de el prin toată fiinţa mea. Cînd însă fu vorba de desfăşurarea filmului în ansamblu, cînd am tratat tema intervenţiei colonialiştilor, rezultatul a fost mai slab, mai nesatisfăcător. Din nou o imensă predominare a preocupărilor de formă exterioară. Chiar şi furtuna din final nu era decît un simbol exterior al răscoalei, şi nimic mai mult.

Trec acum la filmul următor.

In *O întîmplare banală* sarcina era şi mai grea. Observaţi cum creştea dificultatea problemelor. Să descrii pe omul contemporan! De data aceasta rezultatul a fost într-adevăr chiar un centaur! Problemele cele mai complicate se rezolvau pe un plan simbolist. Un episod care, cred, mi-a reuşit a fost lupta din partea a doua. Întregul film se descompune în fragmente, unele reuşite, altele nu. Atît în *O întîmplare banală*, cît şi în *Urmaşul lui Ginghis-han* stăpîneam foarte bine tehnica, dar cultura mea era în discrepanţă cu măiestria, rămînea cu mult în urma acesteia.

De la filmul *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului* pînă la *Ginghis-han* şi pînă la *O întîmplare banală*, amploarea problemelor creştea. Iar în *Dezertorul* problema era încă şi mai complicată.

Proletariatul de peste hotare. Problemele de clasă se pun aci pe scară mondială. Sarcinile cresc necontenit, iar cultura continuă să rămînă în urmă. Zugrăvirea demonstraţiei de 1 Mai (în *Dezertorul*) reuşise; a omului însă nu.

Şi în sfîrşit, tovarăşi, să trecem la noul, la ultimul meu scenariu. Lucrez din nou cu Zarhi[5]. Sarcinile depăşesc tot ceea ce am făcut. Din nou, tovarăşi, se pun probleme mari, cumplit de serioase. Ne-am completat oare lipsurile? Şi în ce măsură? Cultura noastră a crescut oare, şi în ce măsură? Intrucît sîntem noi într-adevăr oameni sovietici? Numai acestea sînt întrebările, căci din punct de vedere tehnic sîntem suficient de puternici.

Am constatat un lucru admirabil. A fost o vreme cînd noi făceam cinematografia; acum ne face ea pe noi. Este perfect limpede. Aci toată lumea salută cuvintele adresate partidului. Aceste saluturi încep a avea ecou în sînge şi inimă. Convingerea mea cea mai adîncă este că acel caracter monolit din filmul *Ceapaev,* operă cu caracter de clasă, nu putea fi doar un succes întîmplător. De ce n-a reuşit Eisenstein, de ce eu, care (dacă-mi daţi voie să fac pe înfumuratul) am tot atît talent cît şi fraţii Vasiliev[6], de ce n-am reuşit? *(Rîsete, aplauze.)*

E clar, tovarăşi, că un motiv trebuie să existe. In istoria cinematografului, cultura noastră proprie căuta să ajungă din urmă tehnica. Tehnica a continuat şi ea să crească şi de abia acum se face intersecţia drumurilor. Cînd cultura o va lua înainte şi tehnica va fi în serviciul ei, de abia atunci va începe minunata, clasica înflorire a cinematografiei noastre, despre care vorbea Eisenstein şi de care nici o clipă nu trebuie să ne îndoim.

Daţi-mi voie să pomenesc cu această ocazie de o anumită primejdie. Ori de cîte ori se produce un mare salt, o mişcare puternică, intervin şi mici devieri. Despre ele s-a mai vorbit. Dar, mînat de o patetică însufleţire, aş vrea să dau şi eu aci lovitura mea. Vreau să mai introduc un termen în vocabularul nostru, ce-i drept şi aşa destul de bogat, al săpunelilor pe care ni le facem reciproc. Pe lîngă termenul „simplificare" şi „simplism",

propun să se introducă şi termenul „rusticizare". Am în vedere afectarea rusticizantă de tip Tolstoi, cămaşa albă, vorba blajină etc. Această „rusticizare" se vede nu numai la Trauberg[7], ci, în general, la mai toţi tovarăşii din Leningrad. Este perfect adevărat că fabrica lor de filme merge acum admirabil. Se poate chiar vorbi de un stil aparte al filmului leningrădean. Dar dacă putem vorbi despre acest stil, dacă putem să-l şi urmăm în parte, nu trebuie să exagerăm, nu trebuie să ne lăsăm furaţi de el. Desfiinţarea ascetică a montajului practicată de tovarăşii din Leningrad, această aruncare din albie a unui număr imens de prunci, va produce desigur un haos înspăimîntător în capetele tovarăşilor noştri. Este, desigur, un lucru inadmisibil. Un film are nevoie de patos, are nevoie de patetism. Am adus vorba de toate acestea între altele pentru a vă convinge că, încăput pe mîini sigure, pus în mişcare de o cultură autentică, nici un stil de montaj nu poate fi primejdios. El s-a dovedit primejdios numai atunci cînd, în adevăr, lucra pe un loc pustiu. Puneam haine pe un manechin! De aceea nu vorbeam decît de haină. Dar cînd o vom pune pe o fiinţă vie, vom vedea atunci nu haina pe om, ci pe om în haină. Şi asta va fi ceva admirabil. *(Aplauze.)* De aceea, tot ce am spus acum despre patos şi patetism nu trebuie şi nu poate fi jertfit de dragul acelei simplităţi — cum i-am zis — rusticizante. Daţi-mi voie, în continuarea elanului meu, să sar la ultima problemă despre care aş vrea să vă mai vorbesc: problema frumosului.

...Dacă fiecare din noi va scotoci în laboratorul său mental, va descoperi în unele sertare, în unele rafturi probleme concrete despre frumos; un obiect frumos, un cadru frumos, un bărbat frumos, o femeie frumoasă. Trebuie să găsim un mijloc de a ne descurca în toate acestea.

Şi cum stăm noi oare acum cu această chestiune a frumosului, pe frontul cinematografic? Iată cum. La noi frumosul fie că lîncezeşte ca un produs de contrabandă, strecurat cu frică şi de probă (o reuşi? n-o reuşi?), fie că este minimalizat prin parodie în faţa publicului, fiind întotdeauna acoperit de zeflemea de către vreun abil călăreţ al ironiei. *(Rîsete, aplauze.)* Un asemenea călăreţ sarcastic pe o Rosinantă înfrumuseţată aţi folosit foarte des, iertaţi-mă, chiar dumneavoastră, Serghei Mihailovici [8]. *(Rîsete.)* Cînd îmi aduc aminte de romaniţele de pe vaca din filmul *Vechiul şi noul,* cînd îmi aduc aminte de peisajele din scena cînd moare taurul, văd şi cortegiul ironic de care vorbeam. De unde toate acestea? Şi cum le-am putea evita? Ştim desigur cu toţii că frumosul este trivializat atunci cînd încape pe mîinile burgheziei. Dar e just oare, tovarăşi, să transplantăm la noi acest frumos trivializat de burghezie, pentru a-l ironiza ca atare? Că doar noi nu creăm filme pentru burghezie. Atunci, pe cine învinuim la noi de trivialitate?

Pare-se că cineva a spus — şi a spus just — că ironia este alimentată de ştiinţă. Trebuie să spunem de la început că ironia noastră se alimentează tocmai din neştiinţă. Care neştiinţă? Necunoaşterea spectatorului nostru, profunda noastră neştiinţă despre dînsul. *(Aplauze.)*

Dacă vom aborda definirea frumosului pe un drum teoretic complicat, adică dacă vom inventa în prealabil frumosul, ca să-l recreăm pe urmă pe ecran, cred că din aceasta nu va ieşi nimic. Poate doar discuţii foarte complicate, încîlcite, scolastice, academice.

Aşadar, ce trebuie să facem?

În primul rînd să redăm frumosului conţinutul lui emoţional. Plastic vorbind, trebuie să-l simţim în noi înşine şi apoi să transmitem şi altora în-

treagă această valoare de admirație. Dar plinătatea valorii se naște din plenitudinea existenței. La noi se spunea cîndva: „Vreau să trăiesc frumos". Era ceva abstract. Problema trebuie să fie cum anume arată un trai cu adevărat frumos. Aceasta-i calea spre găsirea frumuseții. Dacă veți pătrunde mai adînc în mase, dacă veți trăi viața lor, dacă vă veți deprinde să admirați tot așa de mult lucrurile pe care le admiră ele, veți începe să descoperiți acest frumos. De inventat, el nu se poate inventa.

Și nu-i de fel o cale nouă. Înseamnă pur și simplu să te adapi la izvoarele adevărate ale vieții, de unde purcede și arta. Așa făcea Pușkin în căutarea originii poveștilor lui populare. Deosebirea constă în aceea că noi ne adresăm nu poveștilor, ci vieții înseși. Iată calea adevărată, concretă, pentru găsirea frumosului, a peisajelor frumoase, a personajelor frumoase. Fără această emoție vie, de clasă, nu veți obține un conținut de frumusețe autentic; el nu se poate căpăta decît printr-un contact viu cu masele. Iată o pildă: cadrul din filmul *Ceapaev,* cînd eroul stă pe o stîncă, călare. Nu-i frumos? Desigur că este! Cine s-ar gîndi să-l ironizeze? Nimeni! Căci de unde a luat naștere? El s-a născut din povestirile entuziaste despre Ceapaev. Este un cadru tipic frumos. Oricît îl veți scotoci, nu veți găsi nici un fel de tratare intenționat dramatică, convențional politică. Cadrul a ieșit frumos pentru că a ieșit din mîinile unor oameni care păstraseră în amintire o figură iubită.

Dați-mi voie să mă mai opresc asupra unui lucru. Aci, în cuvîntarea lui Eisenstein, a fost un pasaj complicat, aș spune „galactic". Galaxiile sînt niște sisteme de aștri care pot fi cu mult mai vaste decît galaxia noastră *(Rîsete.)* E vorba de un pasaj cam nebulos, cam neclar. Poate fiindcă n-a dispus de timp suficient pentru a-și dezvolta ideea. Dar iată, în rezumat, esența comunicării sale.

Calea cunoaşterii lumii prin artă, ca toate fenomenele din realitate, este o cale care prezintă două momente organic legate între ele. De o parte, gîndirea în imagini, luxuriantă; de altă parte, afirmarea prin intelect, care fracţionează, analizează. Numai unitatea dintre aceste două momente dă o cunoaştere completă. Putem găsi o gîndire bogată, o gîndire vie plină de imagini multiforme la popoarele aflate încă la începutul culturii lor. Aduceţi-vă aminte de polinezienii lui Eisenstein. Pe de altă parte, ascuţişul înţelegerii intelectuale, Eisenstein îl găseşte în propriul său spirit. Şi astfel, el afirmă că ar putea construi o imagine de o extraordinară tensiune dacă acest ascuţiş al intelectului său îl va îmbina pe linia contrastului cu viziunea plastică a fenomenelor aşa cum ea a fost cîndva creată de oameni.

Tovarăşi, a existat un Goethe care a creat uriaşe opere de artă, şi dumneavoastră ştiţi ce rol imens a avut în creaţia lui îmbinarea a două forţe: gîndirea ştiinţifică şi mitul, legenda. Aproximativ despre aceasta a vorbit Eisenstein într-o formă ceva mai nebuloasă.

Vreau să spun ce nespusă plăcere îmi produce marea originalitate a lui Eisenstein. El este un filozof. Faţă de noi, el este un gînditor de proporţii galactice *(risete)*, care se avîntă, în fond, pe aceeaşi linie despre care am vorbit şi eu acum. *(Risete.)* Cînd am vorbit despre frumos şi despre certitudinea că în această privinţă îi vom afla baza în masele populare, n-am făcut decît să aduc o rectificare pentru mine însumi la concepţia lui Eisenstein. Simt că legenda ia naştere în ţară la noi.

Sînt nevoit să-mi termin cuvîntarea pe un ton muzical minor, pentru că îmi lipsesc şi glasul, şi temperamentul. *(Aplauze prelungite.)*

## FĂRĂ IDEI NU EXISTĂ ARTĂ

Cu mulţi ani în urmă, cînd diferite opere ale artiştilor din tînăra Ţară a Sovietelor pătrundeau, pentru întîia oară, peste hotare, întreaga lume începu să vorbească despre noua noastră artă. Criticii cei mai buni, criticii progresişti, scriau despre forţa, veridicitatea şi conţinutul profund al operelor sovietice. Ideologii burgheziei urlau furioşi contra „tendenţionismului" nostru „îngust", dar nici ei nu puteau nega forţa de înrîurire a operelor artiştilor sovietici, care se desprindeau categoric pe fundalul nenumăratelor ciurucuri „artistice", confecţionate la cererea capitaliştilor pentru distracţia maselor (mai bine zis pentru abaterea lor în direcţia dorită de capitalişti). Această forţă de înrîurire asupra cititorului, spectatorului şi auditorului nu fusese, desigur, întîmplătoare.

Nu era vorba de vreun talent deosebit al unor anumiţi artişti. Talente există pretutindeni. Important era că în operele sovietice se afla, veşnic prezent, spiritul puternic, plin de vitalitate al proletariatului victorios. Clasa înaintată a omenirii, în creştere furtunoasă, cuprinsă în întregime de o enormă activitate constructivă, dezvolta în artist îndrăzneală, spirit nou şi o orientare precisă, concretă a gîndirii.

Fără idei nu există artă.

Dacă ideea artistului este superficială, dezlînată, lipsită de fundament, aceasta va apropia operele

sale de acel domeniu eminamente nedemn şi periculos pentru artă — domeniul improvizării, domeniul operelor „aproximative", al muncii de mîntuială. Şi ce cumplită, ce periculoasă este această muncă de mîntuială ! În primul rînd, pentru că aparenta ei uşurinţă clatină şi distruge în artist rîvna perfecţionării. În al doilea rînd, fiindcă îl deprinde pe artist să se comporte faţă de mase ca faţă de un consumator amorf, care „înghite orice". În al treilea rînd, pentru că ea dezvoltă în artist o atitudine superficială, dispreţuitoare faţă de marile probleme de care e preocupat poporul, acest popor care întreţine şi hrăneşte pe artist. „Chiar dacă misiunea mea e neînsemnată, va spune un asemenea artist, eu o fac cum pot, şi asta mi-ajunge ; lăsaţi-mă în pace." În sfîrşit, în al patrulea rînd, lucrul de mîntuială e periculos fiindcă duşmanul poate cel mai uşor să folosească în scopurile sale o operă a cărei idee e neclară şi dezlînată.

Nu există o artă mare fără o convingere profundă din partea artistului.

Firește, fiecare artist are fizionomia lui individuală, iar opera lui este direct legată de senzaţii, sentimente şi idei subiective. Dar aceste senzaţii, sentimente şi idei pot varia chiar şi la unul şi acelaşi om. Multe din ele doar ni se „par" ; de altele sîntem convinşi. Un adevărat artist nu are dreptul să-şi construiască opera pe ceea ce i s-a „părut" interesant sau important. La o verificare, se poate dovedi că această importanţă fusese întîmplătoare. Nu tot ce e personal este necesar şi interesant pentru popor, în fond adevăratul destinatar al operei de artă.

Numai lucrurile de care artistul este profund convins şi de care vrea *să-i convingă neapărat pe toţi* merită să fie puse la baza activităţii sale creatoare. Forţa celor mai bune creaţii ale artei noastre constă tocmai în această năzuinţă irezistibilă

a artiştilor *de a reda limpede şi tuturora ideile* de justeţea cărora ei sînt convinşi pe deplin. Şi puterea mai stă şi în faptul că aceste idei sînt rodul muncii constructive, creatoare a unui uriaş colectiv.

Gloriosul Comsomol leninist, avangarda tineretului sovietic, bucurie şi nădejde a ţării noastre, aduce neîncetat forţe noi în toate domeniile muncii. Arta sovietică creşte şi va creşte datorită noilor talente. Curajul, convingerea în necesitatea intransigenţei şi autocritica sînt însuşiri educate în fiecare comsomolist. Cu aceste calităţi, el va deveni în viitor un bolşevic cinstit şi ferm. Cu aceste însuşiri, tînărul artist va ridica arta sovietică tot mai sus, pînă la culmi nemaiatinse de omenire.

*1938.*

## COMIC ŞI EMOŢIONANT PINĂ LA LACRIMI

Lucrătorii de pe tărîmul culturii sovietice îl salută pe Charlie Chaplin [1].

Consacrăm seara de astăzi acestui mare maestru al artei cinematografice, care în chipul cel mai uimitor întruneşte în persoana sa talentul dramaturgului, al actorului şi al regizorului. Numele lui se bucură la noi de o uriaşă popularitate, meritată cred nu numai prin talentul variat, dar şi prin omenia, adînca veridicitate şi îndrăzneala care caracterizează creaţia lui.

Filme ca *Luminile oraşului* şi *Timpuri noi* şi chiar *Dictatorul,* pătrunse de dragoste pentru omul stingher, pierdut în vîltoarea marilor oraşe, sînt satire directe, demascatoare la adresa capitalismului monopolist. Ele situează pe Chaplin printre militanţii sociali ai ideilor progresiste, printre creatorii înzestraţi cu o profundă putere de gîndire.

Astăzi artistul Charlie Chaplin ne este scump şi prin faptul că în conţinut filmele sale nu diferă de manifestările lui directe în presă şi la tribună. Încă la începutul războiului, într-o cuvîntare înflăcărată şi plină de convingere, Chaplin chema şi cerea ajutor direct pentru U.R.S.S., pentru deschiderea unui al doilea front. Şi termina cu cuvintele: „Fac apel la voi — să deschidem cel de al doilea front. Ideea nu-mi aparţine. O cere instinctul poporului, şi instinctul acesta e just." Recent, în legătură cu măreţele victorii ale Armatei Roşii, Chaplin a salutat cu înflăcărare patria noastră, arătînd

fără înconjur rolul hotărîtor pe care l-a avut lupta ei eroică împotriva bandelor fasciste pentru salvarea viitorului luminos al întregii omeniri.

Acesta este Chaplin, artistul pe care îl iubim fierbinte şi gînditorul pentru care avem o stimă adîncă. Astăzi mulţi dintre colegii mei vor vorbi despre opera lui în chip pur obiectiv, analizînd-o sub diferite aspecte. Mie însă dați-mi voie să vă împărtăşesc ceea ce-mi este cu deosebire scump — impresiile mele directe, aş spune mai degrabă „emoţiile directe" pe care le încerc cînd văd un film al marelui maestru. Chaplin posedă o uimitoare capacitate de a-şi atrage dragostea simplă şi încrezătoare a celei mai largi mase de spectatori. El face parte din artiştii înnăscuţi, care devin „stăpînii inimilor" admiratorilor lor. Cu o simplitate şi uşurinţă uimitoare, exprimîndu-se prin limbajul imaginilor accesibile fiecăruia, Chaplin îmbină veselia homerică a teatrului de bîlci cu cel mai subtil adevăr despre lumea interioară a omului. Ne face să rîdem şi să plîngem, ne face să ţinem minte o dată pentru totdeauna, cu cugetul şi cu inima, tot ceea ce ne-a arătat el pe ecran. Eu, şi ca mine probabil mulţi din colegii mei nu putem viziona filmele ca simpli spectatori, lăsîndu-ne complet în voia perceperii lor directe. Ne stinghereşte întotdeauna aprecierea critică legată de profesie. Punctul de vedere profesional răsare chiar şi în pasajele cele mai emoţionante. Ei bine, filmele lui Chaplin sînt, în această privinţă, o excepţie.

Mă las furat de farmecul lor, şi chiar de la primele cadre uit de meserie. Mă simt fericit cînd rîsul meu se contopeşte cu hohotele strengarilor din primele rînduri de bănci.

Relativ de curînd, la terminarea rulării filmului *Luminile oraşului,* m-am uitat la vecinul meu de lojă. Îşi încheia paltonul, întorcîndu-şi faţa spre perete. De bună seamă că nu voia să i se vadă

lacrimile. N-avea de ce să-i fie ruşine. Ochii mei erau şi ei umeziţi. Şi eram la a patra vizionare! La filmele lui Chaplin devin cu uşurinţă şi în chip firesc un spectator oarecare, un spectator candid, cu dorinţa de a rămîne întotdeauna un asemenea spectator.

Îl numesc pe Chaplin „stăpînul inimilor" şi sînt sigur că nu comit o exagerare retorică. Filmele lui sînt foarte emoţionante — o ştie fiecare. Dar acest caracter emoţionant, deşi presupune o declanşare de sentimente, nu poate fi în nici un caz numit sentimentalism. Esenţa lui e înaltă. Operele sale sînt rezultatul activităţii profunde şi subtile a gîndirii artistului, un artist care cunoaşte viaţa, care iubeşte oamenii şi crede într-un viitor mai bun al lor.

Prietenii mei Eisenstein şi Alexandrov, care se întîlniseră cu Chaplin în America [2], mi-au povestit că omul acesta — autorul comediilor celor mai amuzante din lume — părea ades posomorît, închis în el, aproape mizantrop. Spusele lor nu m-au mirat. Sînt încredinţat că gîndurile din care au luat naştere operele amuzante şi mişcătoare ale lui Chaplin nu sînt de loc vesele şi nici blajine.

Chaplin priveşte direct şi cu deosebită atenţie viaţa înconjurătoare şi-i oglindeşte minunat aspectele întunecate. Ce-i drept, Chaplin nu-şi proclamă niciodată ideile, ci, ca orice mare artist, redă direct tabloul vieţii adevărate, cu oamenii ei de treabă, cu oamenii ei slabi, cu oamenii ei comici şi totodată tulburaţi de emoţie, înconjuraţi de întreaga complexă împletire de circumstanţe şi relaţii reciproce în care trăiesc.

Dar ajunge să reînviem în amintire unele din filmele lui, ca să răsară imediat, de-a lungul clovneriilor aparent neserioase, ideea autorului, cu amarul şi necruţătorul ei adevăr. Îmi aduc aminte de numeroasele sale filme mute de scurt metraj.

Eroul lor — omuleţul cu gambetă, cu picioarele răsucite naiv, copilăreşte. Dai peste dînsul pretutindeni, îl vezi cotrobăind, neobosit, strecurîndu-se prin viaţă. Viaţa lui ne face să ne gîndim la o furnică tîrînd un fir de pai. Furnica se dă de-a dura peste bulgăraşi minusculi de pămînt, se rostogoleşte în gropi mici, se caţără din nou şi iar cade, învingînd cu o tenacitate de necrezut nenumăratele mici piedici. Omul cu gambetă luptă pentru fericire. Şi poate că acest cuvînt e prea pretenţios ; eroul nostru urmăreşte doar un minimum de bunăstare în modesta viaţă de toate zilele. Cerinţele lui nu sînt mai mari decît ale oricărui om simplu. Aceste pretenţii modeste, el le prezintă celor din jur cu o naivitate de copil ce contrastează cu energia uriaşă pe care o cheltuieşte în cursul nenumăratelor lui aventuri.

Seria de filme a lui Chaplin este deci în contradicţie directă cu reclama obsedantă care se face „succesului" ca însoţitor inevitabil al unei activităţi energice. Poate însă că omuleţul cu gambetă pur şi simplu n-are noroc ? Poate că este victima nefericită a unor întîmplări neobişnuite, sau a uneltirilor îngrozitoare ale unor răufăcători de profesie ? Nicidecum. Aş spune că, dimpotrivă, totul se petrece normal. Viaţa e organizată şi îşi urmează cursul. Toate capcanele se află la locul lor stabilit de lege, pentru a păzi interesele unor anumite persoane ; şi omul cade în ele numai pentru că, în mod sincer, nu-şi dă seama de sensul lor, şi deci nu se aşteaptă ca ele să-l lovească. Cei ce pun piedici omuleţului cu gambetă şi-l prigonesc nu sînt răufăcători de profesie. Sînt oameni foarte blajini, dar foarte conştiincioşi în îndeplinirea îndatoririlor lor directe şi a formelor statornicite, tradiţionale, de trai, pe care ei şi le-au însuşit ca pe ceva imuabil. Tocmai această activitate normală a lor este fatală omului cu gambetă. Nici unul

din personajele negative din filmele lui Chaplin, luat aparte, nu este un răufăcător; dacă însă, printr-un efort al imaginației, veți strînge laolaltă faptele lor și trăsăturile lor de caracter, veți obține figura grandioasă, înspăimîntătoare a Răufăcătorului cu majusculă, care ca un păianjen a împresurat viața cu nenumăratele fire ale țesăturii sale. In legătură directă cu cele spuse nu pot să nu menționez *Opinia publică*. În acest film, care la prima vedere s-ar abate oarecum de la stilul artistic obișnuit al lui Chaplin, se manifestă cu o forță și claritate, după mine excepționale, concepția lui de viață, despre care am vorbit mai sus. Aduceți-vă aminte de subiectul filmului, simplu pînă la naivitate. Doi tineri se iubesc și nu-și pot uni viața. Ce-i împiedică? O catastrofă fatală? Nu. Uneltirile dușmănoase ale unor răufăcători? Nici asta. Ci nenumăratele întîmplări mărunte, s-ar părea chiar firești. Încăpățînarea mamei iubitoare, întemeiată pe o prejudecată stupidă. Cinismul blajin al juisorului căruia îi este în fond indiferent dacă își pierde amanta sau o păstrează. Apoi, frica teribilă de sinceritate, de atitudine fățișă. În sfîrșit, permanenta suspiciune de înșelăciune și de minciună, bănuiala alimentată din observații făcute pe ascuns și din deducții pe care omul le face cînd rămîne singur. Un guleraș căzut pe jos zdruncină mortal credința bărbatului în femeia iubită. Cuvinte disparate, ascultate de după o ușă închisă, distrug posibilitatea unei împăcări între îndrăgostiți. O sumedenie de întîmplări obișnuite, dar rău interpretate, de bîrfeli curente, de prejudecăți intrate în obicei și de firești cruzimi se acumulează și duc la finalul tragic — sinuciderea.

Chaplin este internațional valabil. În fiecare țară, la fiecare popor, pretutindeni unde trăiesc oameni și există viață organizată, omulețul cu gambetă, care cere neobosit o dreptate elementară, rațională

în relațiile dintre oameni, va găsi neapărat ecou în inimile celor cu gîndire aleasă... În țara noastră, unde problema educării omului ocupă un loc atît de însemnat, unde desființarea cît mai rapidă a petelor trecutului care desfigurează psihologia omenească este o sarcină generală de stat, filmele lui Chaplin sînt primite cu deosebită căldură. Chaplin a fost și va rămîne un artist sincer, cu o evoluție extrem de organică. De la comediile lui primitive, în care sensul protestului împotriva vieții sociale instituite era de abia perceptibil, el ajunge la o orientare clară a loviturilor sale în filme ca *Timpuri noi,* rămînînd tot timpul consecvent și integru. Ce bine înțelegem și ce firească este izbucnirea mîniei care a dat naștere ultimului său film — *Dictatorul!*

Chaplin s-a năpustit asupra lui Hitler cu toată forța talentului său.

El nu s-a sfiit să apară la sfîrșitul filmului fără machiaj, făcînd direct și pe șleau apel la luptă împotriva monstrului fascist. Înțeleg pe deplin gestul lui. E gestul unui artist care voise, în acel moment mai mult ca oricînd, să-și dezvăluie cu claritate maximă nobilul său țel.

Chaplin a crezut cu înflăcărare, încă din primele zile ale războiului, în forța Armatei Sovietice și în victoria noastră.

Îi putem răspunde: „Scumpe prietene! Credința ta în victoria rațiunii umane și a dreptății nu te-a înșelat. Ceasul izbînzii va sosi cu atît mai curînd, cu cît mai repede se vor alătura forțele armate ale aliaților noștri la ofensiva Armatei Sovietice; fiara fascistă va fi zdrobită, și deasupra lumii eliberate va străluci soarele binelui, al culturii și al libertății!"

*1944.*

## FORȚA POEZIEI

Succesul creator al unui adevărat artist constituie un fenomen foarte complex. Ar fi o mare greșeală să credem că acest succes este condiționat mai cu seamă de cercul strîmt de împrejurări și evenimente care privesc viața personală a artistului. Știm că cele mai mari descoperiri în știință, ca și crearea marilor opere de artă, sînt neapărat legate de o anumită tensiune generală și precis orientată a gîndirii umane. Nașterea unei asemenea opere se produce într-un mediu oarecum incandescent, care ajunge la temperatura critică, după care urmează saltul brusc, asemenea unei explozii, saltul într-o calitate nouă. Și după cum orbitorul fulger, cu tunetul său asurzitor, face ca tensiunea electrică acumulată în nori să fie văzută și auzită de toți, tot așa și o mare operă de artă, în puternica ei descărcare, exprimă ceea ce a luat naștere, s-a dezvoltat și intensificat în capul a mii de oameni.

Cinste și slavă artistului care a reușit, fie și în parte, să absoarbă în ființa sa ideile și simțămintele *comune* întregului popor! Un astfel de artist se poate pe drept mîndri cu un autentic succes în creație.

*Crucișătorul Potemkin*[1] al lui Serghei Eisenstein a apărut în perioada cînd partea cea mai înaintată a intelectualității dinainte de revoluție își însușea tot ce aducea nou și măreț în viață clasa munci-

toare victorioasă. În artă, tradițiile trecutului se ciocneau în luptă necruțătoare cu ideile creatoare încă necristalizate, dar precis orientate, ale unor oameni care-și legaseră creația de cauza proletariatului.

Trosneau și se prăbușeau vechile, obișnuitele procedee artistice. Despre cele noi, însă, se făcea mai mult zarvă în ardoarea polemicii, uitîndu-se că numai realizarea concretă a acestora va decide în dispută. Undeva, la o parte, se ofileau biografiile artiștilor care nu găsiseră în ei destulă forță și curaj pentru a renunța la balastul obiceiurilor și clișeelor dobîndite. În literatură se ridicase deja ferm Vladimir Maiakovski, acoperind cu vocea lui puternică țipetele și zarva luptei. În arta cinematografică, noul se manifesta deocamdată în căutări pur formale. Lev Kuleșov ne punea să deprindem gustul artistic și să învățăm abecedarul montajului. Însuși Eisenstein a plătit tribut încercărilor de drumuri noi prin formă goală. În filmul său *Greva,* aranjase o adunare conspirativă de muncitori, care avea loc în apă, dedesubtul unui șlep vechi, numai pentru că aceasta era neașteptat și extraordinar, deși destul de puțin verosimil. Ca număr de invenții pur formale, poate că nici un film de Eisenstein nu e mai bogat decît *Greva.* Cu toate acestea, filmul nu se situează în rîndul operelor ce nu se uită, și nici în rîndul celor care marchează o etapă.

Tensiunea polemicii făcea ca atmosfera să devină incandescentă. Numeroase minți înfierbîntate au început să înțeleagă tot mai limpede că artistul trebuie să caute în primul rînd, o amplă interpretare *poetică* a lumii înconjurătoare; că această lege n-a murit și nici nu va muri vreodată în artă, căci într-însa rezidă deosebirea dintre artă și celelalte domenii ale creației umane. Clasa victorioasă

voia să vadă în operele de artă măreția și patosul luptei sale istorice.

Atunci Eisenstein, împreună cu scenarista N. Agadjanova și cu G. Alexandrov[2] (cu care se afla în strînse relații de lucru), abordează o temă uriașă și neobișnuită. Eisenstein s-a gîndit să îmbrățișeze într-un film patosul și măreția luptei revoluționare din anul 1905[3]. Așa cum trebuia să se și întîmple, totul îi venea într-ajutor: uriașul lui talent, prospețimea forțelor încă neîntrebuințate, avîntul tovarășilor antrenați în munca comună și, mai important ca toate, o repet, acea atmosferă generală de tensiune creatoare, care încă nu se simțea prea lămurit, dar care exista totuși și cerea o descărcare. Și descărcarea se produse. A fost ca un trăsnet.

Întreaga temă, atît de amplă, a anului 1905 se concentra într-un singur episod: răscoala de pe crucișătorul Potemkin. Episodul nu fusese ales întîmplător. Tocmai epopeea răscoalei de pe Potemkin permitea interpretarea cea mai poetică a temei principale.

Ca tunetul și fulgerul, filmul a zguduit pe spectatori, întîi pe cei din țara noastră, apoi pe cei din Europa, ajungînd în sfîrșit la cei din America, pentru a se întoarce iarăși la noi, sub formă de ecou al ovațiilor fără număr.

Unii au primit filmul ca pe crainicul luminos al unei noi culturi. Alții — dușmanii socialismului — s-au năpustit asupra lui cu o ură vecină cu turbarea.

Interdicții, vizionări clandestine, violente ciocniri polemice în presă au marcat drumul acestei opere de-a lungul țărilor capitaliste.

La noi filmul a stîrnit o bucurie generală, simplă, sinceră. Se pot scrie multe despre descoperirile în materie de formă, foarte importante și necesare,

pe care le-a făcut Eisenstein în această lucrare. Noi, specialiștii, știm prea bine ce mult a dat autorul acestui film, mai cu seamă în domeniul metodicii montajului. Dar nu aceasta este principalul. Principal este că toate mijloacele utilizate sau inventate de Eisenstein se subordonau ușor și firesc unui obiectiv *poetic* unic.

De aci decurg minunata armonie, muzicalitatea filmului, perfecțiunea corelațiilor dintre părți. Personal, chiar la vizionările recente, cînd apare pe ecran valul în creștere al mării, care lovește în chei (cu aceste cadre începe filmul), aud întotdeauna în mine o largă sonoritate muzicală, care se întinde, dă naștere primelor ecouri lăuntrice — o emoție încă tulbure, dar care la rîndu-i crește, devine mai deslușită și nu mă părăsește pînă la punctul culminant: finalul plin de patos eroic al filmului. O asemenea perfecțiune muzicală a unui film nu poate fi produsă decît într-o încordare maximă a muncii de creație, prin mobilizarea generală a forțelor și însușirilor unui artist înzestrat cu o deosebită capacitate de a auzi, de a vedea și apoi de a traduce în viață tot ce simt și gîndesc milioanele de oameni din jurul lui.

Chiar și la cei mai mari artiști, asemenea sărbători nu se întîmplă des. Ele cer o încordare extraordinară de forțe. Trebuie să recunoaștem că lucrările ulterioare ale lui Eisenstein n-au atins perfecțiunea *Crucișătorului Potemkin*. În țara noastră, viitorul oferă posibilități maxime activității artistice. *Crucișătorul Potemkin* nu va muri niciodată. Căci forța lui poetică este imensă. Cele începute de el au răsunat din nou într-un al doilea film minunat al nostru — în *Ceapaev*. Două lucrări realizate prin procedee am putea zice cu totul deosebite; căci unul era sonor, celălalt mut, unul n-avea erou, celălalt se întemeia tocmai și numai pe un

erou. Totuşi, cele două opere erau foarte înrudite prin amploarea conţinutului lor poetic. Poate că într-un viitor apropiat tehnica va aduce filmul în culori, filmul stereoscopic, şi multe alte invenţii noi. In acest film de tip nou va răsuna desigur iarăşi, cu toată puterea, acea creaţie care făcuse din *Crucişătorul Potemkin* un eveniment uriaş în arta universală.

*1941*

## „PROMOȚIA LUI"

In discuții cu teoreticienii artei cinematografice sovietice, mi s-a întîmplat destul de des să aud afirmația că cinematograful sovietic a luat naștere „pe loc gol". După părerea mea, această afirmație este inexactă, ba chiar fundamental greșită. Cînd e vorba de un fenomen atît de complex și de profund ca formarea acestui nou gen de artă, care s-a dovedit a fi deosebit de important pentru cultura în dezvoltare a Țării Sovietice, o asemenea caracterizare dovedește o examinare foarte superficială.

Cei douăzeci și nouă de ani care ne despart de ziua cînd a fost publicat istoricul decret al lui Lenin cu privire la naționalizarea cinematografiei [1] ne îngăduie să ne dăm seama cu suficientă obiectivitate de condițiile deosebit de complexe care au determinat — probabil tocmai datorită acestei complexități — specificul primelor lucrări ale maeștrilor cinematografiei sovietice.

Putem distinge clar cum a evoluat, în diferitele filme din acea perioadă, noua concepție asupra raportului dintre artă și viață, orientare care avea să se dezvolte ulterior în puternicul torent care a transformat cinematograful sovietic într-un fenomen progresist, nu numai în cultura popoarelor noastre, dar și în arta cinematografică universală.

Aceste tendințe erau în bună măsură acoperite de diferitele procedee formale, provenite din surse diverse. Proveneau și de la vechea noastră cine-

matografie, anterioară Revoluției, și de la tradițiile artelor înrudite, și de la cinematografia de peste hotare, foarte dezvoltată încă în acea perioadă.

Am stabilit astfel că „locul" nu numai că nu fusese „gol", dar poate tocmai încărcat peste măsură. Arta cinematografică sovietică lua naștere în mijlocul unei lupte complexe și variate.

Formele și procedeele existente, împrumutate din altă parte, păreau verificate, stabile și expresive. În același timp, tot ce era cu adevărat nou, organic legat de faza de dezvoltare revoluționară a poporului nostru părea pe atunci nestabil, slab, situat oarecum în afara artei tradiționale.

Supunînd unei analize dialectice evoluția cinematografiei sovietice, ca de altfel orice proces de dezvoltare a fenomenelor din realitatea noastră, devine clar că un asemenea raport de forțe între vechi și nou era cu totul firesc.

„Pentru metoda dialectică este important, înainte de toate, nu ceea ce la un moment dat pare stabil, dar începe să moară treptat, ci ceea ce se naște și se dezvoltă, chiar dacă la un moment dat pare nestabil, căci pentru metoda dialectică este de neînvins numai ceea ce se naște și se dezvoltă."*

Această formulare, luată din capitolul despre materialismul dialectic din *Problemele leninismului,* este pe deplin aplicabilă la cercetarea oricărei opere de artă născute în condițiile complexe ale formării orînduirii socialiste sovietice.

Prezentul articol are ca obiect analiza filmului *Promoția lui,* realizat de regizorul I. A. Protazanov la împlinirea unui an de la moartea lui Vladimir Ilici Lenin.

Cred că prezintă interes să amintim în linii generale conținutul acestei lucrări.

---

* Vezi I. V. Stalin. *Problemele leninismului,* ed. a III-a, 1955, pag. 554, E.P.L.P.

Filmul începe cu o zugrăvire convenţională a luptelor revoluţionare din octombrie.

Destinele eroilor sînt prezentate în tradiţiile filmului detectiv. Aceşti eroi se împart în două grupe distincte. Intr-un grup găsim pe duşmanii orînduirii sovietice, un fabricant şi fiul acestuia, fugiţi peste hotare. De acolo, ei încearcă să pună din nou mîna pe bogăţiile ascunse în fosta lor casă, transformată acum în club de Puterea Sovietică. In celălalt grup se află o ţărancă bătrînă, o nepoată a acesteia şi un tînăr muncitor, care lucrează la electrificarea satului natal.

Destinele eroilor celor două clase în luptă sînt legate între ele, de preferinţă, prin procedeele exterioare clasice ale poveştilor de aventuri. Intîlnim aci de toate: şi pasiunea neaşteptată a unei fete de ţăran pentru tînărul fabricant deghizat în şofer sovietic, şi pe criminal, care îşi însuşise o comoară, şi prinderea lui la timp, şi inevitabilele asasinate, încăierări, urmăriri etc.

Dar în toată această reţea de peripeţii ingenios împletite, intervine o nouă trăsătură pe care vechiul film detectiv nu o cunoştea.

Fata de ţăran pe care o interpretează foarte bine actriţa V. Popova[2] nu este numai tradiţionala eroină înşelată de un criminal, dar şi o tînără admirabilă, optimistă, care, sub ochii spectatorului, păşeşte într-o viaţă nouă, fericită.

Ea organizează biblioteca sătească, munceşte cu copiii, înfiinţează primul club sătesc, de care e mîndră, naiv încredinţată că nici la Moscova nu s-ar putea găsi un altul mai bun.

In minunatul joc al actriţei V. Popova vezi cu ochii cum străluceşte şi cîntă fericirea. Avem percepţia aievea a vieţii libere şi pline de bucurii.

Soarta Katiei se împlineşte nu prin căsătoria cu muncitorul Andrei, pe care îl iubeşte, ci prin înscrierea ei în partid.

O altă trăsătură a filmului *Promoția lui*, o trăsătură inovatoare care-l îndepărtează mult de tradițiile filmului de aventuri, este abundența scenelor luate din traiul cotidian, scene care zugrăvesc realist viața satului nou sovietic.

Bătrînica, bunica tinerei Katia (interpretată de M. M. Blumental-Tamarina [3]), care ocupă în subiect un rol vădit auxiliar, este însă o figură de mare însemnătate pentru subtextul filmului.

Această figură posedă trăsături caracteristice și profund populare. Soarta acestei bătrîne țărance, care întîlnește orînduirea sovietică tocmai la apusul vieții, se sfîrșește cu adevărat nu prin moartea ei, cum ne arată subiectul, ci prin contopirea sa sinceră și profund emoționantă cu tot ce constituie acum viața și bucuria nepoatei.

Noua viață sovietică a pătruns în vechiul mod de trai al bunicii, fără să-l transforme în niște ruine triste, ci creînd ceva nou, ceva poate încă neobișnuit, dar drag chiar din primele clipe.

In camera bunicii, alături de icoanele de care i-a fost legată cea mai mare parte a vieții, sînt atîrnate portretele lui Marx și Lenin, aduse în casă de scumpa ei Katia.

Bunica nu numai că le admite, ba chiar le venerează. Căci își dă seama, cu înțelepciunea ei de om bătrîn din popor, că viața nouă și fericirea nepoatei sînt profund legate de uriașele schimbări aduse în viața oamenilor datorită minții și voinței acelor doi bărbați.

In scena sosirii la Katia a gardistului alb, care se dă drept prieten, în clipa cînd intonații ostile, veninoase răsună în vorbele oaspetelui necunoscut, care face în treacăt o observație cu privire la incompatibilitatea dintre icoane și portretele conducătorilor proletariatului, în acele momente minunata mimică a actriței Blumental-Tamarina dezvă-

luie imediat, şi de data asta într-un chip nou pentru spectator, lumea interioară a bătrînei, acea lume interioară de curînd înfiripată.

Privirea ei bănuitoare — privire de om care simte intuitiv pe străin — constituie de fapt adevăratul final al filmului şi încoronarea destinului acestui personaj pe care, repet, nu-l putem considera că face parte decît trecător din „subiectul de aventuri" al filmului.

Cu o adevărată intuiţie de artist realist care pentru întîia oară se ocupă în creaţiile lui de adîncimile vieţii populare, Protazanov a ştiut prelungi oarecum imaginea bătrînei dincolo de moartea ei „din subiect".

La sfîrşitul filmului, ajunge în satul îndepărtat teribila veste a morţii lui Ilici. Oamenii nu pot da crezare groaznicului adevăr. În puterea nopţii, prin viscol, calul care îl ducea pe Andrei îşi istovise puterile. Andrei primise prin telegraf confirmarea năprasnicei ştiri şi se grăbea acum să ajungă la el în sat. Chinuit de sete, se opreşte la o colibă din pădure ca să bea apă. Acolo, văzîndu-i emoţia, o bătrînă ţărancă îl întreabă: „Ce ţi s-a întîmplat, flăcăule? Ai pierdut poate ceva?"

Pe ecran, în prim-plan, chipul tulburat al lui Andrei. Spectatorul citeşte, fără subtitlu numai după mişcarea buzelor: „A murit Lenin!"

Şi, deodată, în mijlocul tăcerii grele aşternute în colibă, bătrîna, care evocă ceva din răposata bunică a Katiei, îşi face încet cruce, cu gestul legat de zeci de ani de toate emoţiile ei puternice. Şi atunci, imediat, devine clară simplitatea directă şi adîncimea durerii simţite de popor.

Această trăsătură, în aparenţă neînsemnată, prelungeşte şi de fapt încheie just şi firesc subiectul realist inspirat din viaţa poporului, pe care Protazanov l-a construit alături de subiectul formal de

aventuri, care serveşte doar ca element exterior şi de atracţie al filmului.

Ca să înţelegem cum şi de ce s-a cristalizat astfel construcţia filmului *Promoţia lui* în acest chip complex şi chiar contradictoriu, trebuie să ne reprezentăm bine ce se petrecea în cinematografia sovietică în zilele cînd se lucra filmul.

In acea perioadă se desfăşura, sub conducerea partidului, lupta pentru o cinematografie sovietică originală, pentru o artă cinematografică partinică prin tendinţa ei ideologică şi populară prin forma ei. Maeştrii vechii generaţii, care aduseseră în cinematografia sovietică experienţa lor cîştigată înainte de Revoluţie, se dezbărau în cursul acelei lupte, treptat-treptat, de înrîurirea esteticii burgheze. Perestiani prezentase filmul *Drăcuşorii*[4] (1923), ce aparţinea genului de aventuri, dar în care scenaristul Bleahin introducea un conţinut principial nou, un conţinut revoluţionar. Regizorul Ivanovski montase filmul *Palatul şi fortăreaţa*[5], Protazanov îşi făcuse debutul cu filmul *Aelita*[6]. Prima lui experienţă în însuşirea unui material nou fusese nereuşită. Dar insuccesul nu i-a tăiat artistului aripile, ci l-a făcut să pătrundă încă mai adînc în realitatea înconjurătoare, să găsească noi mijloace artistice de dezvăluire a măreţelor idei care frămîntau poporul.

Un grup de tineri cineaşti sovietici, încă departe de orice început de maturitate, se ocupau cu pasiune de rezolvarea unor sarcini exterioare pur formale şi tehnice, rupîndu-le în mod curent de conţinutul dictat de realitatea sovietică. Lev Kuleşov a filmat *Aventurile lui Mr. West* şi *Raza morţii* — filme care aveau în întregime drept scop promovarea unor procedee formaliste. La Leningrad, la FEX *, s-a produs filmul *Aventurile Okteabrinei*[7], al

---

* Fabrica actorului excentric (vezi nota 10 la art. *Actorul în film*).

cărui conținut era aproape în întregime o demonstrație directă de trucuri acrobatice excentrice. Înrîurirea otrăvită a formalismului, camuflată sub strălucirea exterioară a unui amuzament lipsit de conținut și a unui fals sentimentalism venea din apus, unde filmele de aventuri cu detectivi, criminali, încăierări, asasinate și urmăriri căutau să uimească prin anumite subiecte captivante și cu un bogat arsenal de procedee formaliste; ele creau o aparență de teribil dinamism, chipurile caracteristic spectacolului cinematografic. Străine de spiritul artei sovietice în dezvoltare, tendințele formaliste intrau categoric în conflict cu marele adevăr al vieții populare, al creației populare și cu ceea ce poporul sovietic și partidul cereau de la artiști.

Cel ce avea să creeze *Crucișătorul Potemkin,* filmul care a făcut epocă în cinematografia sovietică și mondială, Serghei Eisenstein, lucra pe atunci la filmul *Greva,* unde utiliza stăruitor și uneori cu o reală strălucire trucuri pur exterioare. Aceasta încurca în mare măsură, iar uneori chiar denatura vădit tema filmului: istoria grevei muncitorilor din 1905.

E suficient să amintim cum era prezentată în acest film o consfătuire conspirativă a muncitorilor. De dragul de a străluci prin cadre de efect, consfătuirea se petrecea în apă. Sau să amintim alt fapt, aproape de neînțeles: un grup de oameni din Moscova sar simultan pe un loc viran, țîșnind din niște butoaie îngropate în pămînt.

Încrucișarea mecanică a procedeelor formale cu serioasa elaborare a noilor idei organic legate de primele avînturi creatoare ale poporului sovietic, această încrucișare a fost fără îndoială un fenomen tipic pentru perioada cînd Protazanov lucra la filmul *Promoția lui.*

Este foarte interesant să observăm că, atunci cînd Protazanov a anunțat tema viitorului său film, in-

tenţia lui a fost primită cu o marcată prudenţă din partea conducerii de partid a cinematografiei.

Ideea creării unui film legat de data morţii lui Lenin stîrnea temerea că figura lui Vladimir Ilici, scumpă poporului, ar putea fi banalizată în film — temere destul de firească, dacă ne gîndim că pe atunci lipsea o şcoală realistă solidă, clar definită.

Abia după ce filmul a fost terminat, el a putut fi acceptat fără rezerve.

În ciuda înrîuririi vădite a unor elemente exterioare, formale pseudointeresante, filmul a fost totuşi socotit nu numai ca acceptabil, dar chiar ca necesar spectatorului sovietic. Aceasta datorită adevărului puternic, tendinţelor cu adevărat realiste, caracteristice lui Protazanov.

Atracţia şi dragostea pentru adevărul vieţii, pentru real, n-au apărut la Protazanov brusc şi întîmplător. Aceste sentimente erau profund legate de gusturile lui în materie de artă, gusturi pe care şi le formase încă înainte de Revoluţie.

Spre deosebire de majoritatea covîrşitoare a regizorilor anteriori Revoluţiei, Iakov Alexandrovici era un om de o vastă şi autentică cultură. Biografia sa de creator, mai bine zis lumea lui lăuntrică de artist, era strîns legată de Teatrul Mic şi de Teatrul de Artă. Pe Puşkin, Tolstoi, Turgheniev, Ostrovski, Cehov, el nu numai că-i iubea cu pasiune, dar îi înţelegea în adîncime şi vedea în ei pe marii creatori ai şcolii realiste ruse.

De curînd, în legătură cu pregătirea prezentului articol, am vizionat *Dama de pică* a lui Protazanov — film de care îmi aduceam vag aminte de pe vremurile studenţiei.

Am fost uluit de sobrietatea realistă şi de simplitatea jocului actorilor, de aprofundarea minuţios picturală a cadrelor. Toate, şi tot timpul, erau de o precizie laconică.

Am fost uimit de existența în acel film, realizat în 1916, a prim-planului tratat pronunțat prin mijloace de montaj. De asemenea am fost frapat de felul cum a știut păstra, în subtitluri, eleganța, sobrietatea și precizia textului lui Pușkin.

*Dama de pică* a lui Protazanov este un document care demonstrează clar și convingător gusturi și procedee de artist realist.

Devine limpede de ce Iakov Alexandrovici, atunci cînd a inclus în planul regizoral al filmului *Promoția lui* scene populare și s-a ciocnit în felul acesta de viața cea nouă, pe care încă n-o cunoștea îndeajuns, el, ca artist realist, a îndrăgit-o imediat. N-a alunecat la suprafața ei, ci s-a străduit s-o pătrundă în adîncime. Noul nu l-a speriat, ci artistul l-a îndrăgit cu adevărat și i-a acordat toată afecțiunea. Zugrăvirea vieții satului fusese, după concepția scenaristului, aspectul în aparență secundar al filmului, cu funcție, ca să zicem așa, de fundal, menit numai să susțină subiectul captivant, adică povestea cu aventuri. E lesne de înțeles pentru ce acest aspect în aparență secundar a devenit, din punctul de vedere al vremurilor noastre, partea cea mai fecundă și valoroasă a filmului.

Iakov Alexandrovici Protazanov a avut întotdeauna o comportare extrem de conștiincioasă față de latura tehnică a muncii sale de regizor de film. Calitățile sale profesionale erau autentice și valoroase. Protazanov poseda o înaltă iscusință de realizator de filme.

Cunoscînd acest lucru, putem distinge clar, în filmul *Promoția lui,* ce anume trebuie să atribuim marii lui iscusințe și ce se datorește acelei pasiuni autentice care luminează și emoționează.

De prima însușire, adică de înalta lui pricepere profesională, ține buna punere la punct a poveștii de aventuri, montată clar și laconic, și, de fapt, întreaga tratare a comportării dușmanilor din lagărul

burgheziei. De cea de a doua însușire țin scenele populare desprinse tot timpul din desfășurarea directă a subiectului, în aparență simple descrieri, dar care în fond dau filmului suflul viu al realității.

Fiindcă vorbim de importanța operei *Promoția lui* pentru istoria școlii realiste sovietice, vreau să mă opresc asupra unui moment special din munca de creație regizorală, moment adesea subapreciat chiar și de cineaștii de meserie.

E vorba de alegerea actorului, fie și pentru un rol de mică importanță. Alegerea actorului, în special în cinematograful mut, determină de fapt cu anticipație imaginea filmului în trăsăturile lui cele mai adînci.

Independent de tratarea regizorală ce va fi fost găsită în cursul procesului muncii, trăsăturile caracteristice proprii actorului respectiv ca om dovedesc a fi ulterior sursa însăși a adevărului artistic, a adevărului celui mai evident și mai apreciat de spectator. De el depinde ca întreaga concepție a scenaristului și a regizorului să fie desființată, sau, dimpotrivă, ridicată la culmi neașteptate.

Afirmația mea nu-i vorbă goală și nici teorie abstractă. Ea se întemeiază pe o practică îndelungată, verificată de mine împreună cu milioane de spectatori sovietici.

Imi aduc aminte că, începînd să lucrez împreună cu Mihail Ivanovici Doller la filmul *Mama*, simțeam instinctiv că nu vom fi în stare să traducem în viață tot ceea ce concepusem decît dacă vom găsi o femeie pe fața căreia să putem deslușì dintr-o dată posibilitățile de comportare în rol, de la supunerea oarbă a unei ființe abrutizate de viața grea pînă la patosul uriaș al eroului care pășește în fruntea demonstrației.

Căutam nu numai o înaltă tehnică actoricească; mai căutam și o ființă care să aibă alese însușiri morale.

Faptul că eram aşa de îndrăgostit de temă ne-a dus la căutări perseverente, îndelungate, căutări pline de dezamăgiri, uneori şi de momente de totală desperare.

Ziua în care Mihail Ivanovici Doller a găsit în sfîrşit o actriţă şi m-a convins pe concret de justeţea alegerii sale a fost pentru noi o mare sărbătoare. Şi sînt şi pînă azi încredinţat că alegerea actriţei a determinat în considerabilă măsură succesul operei.

Acelaşi lucru s-a reptat şi cînd lucram la filmul *Suvorov*. Zeci de actori excelenţi, a căror asemănare fizică cu eroul nu putea fi pusă la îndoială, au fost respinşi de noi. Căci ochii vii, plini de inteligenţă ai lui Suvorov, ochii lui plini de ironie trădînd un temperament aprins — aceşti ochi i-am regăsit numai în ochii lui Cerkasov (întîlnit de M. I. Doller întîmplător într-un teatru de cartier din Moscova), şi aceasta ne-a convins că făcusem o descoperire hotărîtoare, descoperirea indispensabilă unui film cu adevărat serios.

Alegerea actorului determină întotdeauna gradul şi profunzimea pasiunii regizorului pentru imaginea respectivă din film.

Ştiind aceasta, este foarte important să relevăm că în filmul *Promoţia lui*, cel mai reuşit şi interesant dintre actorii aleşi a fost artista V. Popova, interpreta rolului Katiei.

Am mai amintit pe scurt calităţile jocului ei. Trebuie să ne oprim acum întrucîtva mai amănunţit asupra acestei chestiuni.

Practica cinematografului de pe vremea aceea elaborase şabloane destul de precise pentru rolurile de tînără eroină.

Neapărat drăguţă, în înţelesul superficial şi curent al cuvîntului, cu mişcări feminine graţioase, deprinse în mediul de la oraş, tînăra eroină din filmele sovietice, cu toată haina ei de ţărancă sau de

muncitoare, evoca aproape întotdeauna ceva de stea de cinema apuseană, aleasă după criteriul unei anumite forme de *sex appeal*. Asemenea alegere a actriţelor se întîlnea chiar şi în cele mai bune filme din acea perioadă, datorită desigur puternicei înrîuriri a acelor procedee vicioase din cinematograful apusean despre care am mai vorbit.

Protazanov a păşit însă pe alt drum. Năzuinţa de a aborda cît mai de aproape posibil adevărul vieţii poporului, adevăr nou pentru dînsul, l-a făcut să fie deosebit de minuţios în alegerea principalei reprezentante a satului sovietic.

Actriţa Popova nu poate fi numită frumoasă sau drăguţă în înţelesul standard al acestui cuvînt. Chipul ei devine frumos, irezistibil de frumos, numai atunci cînd reflectă intens viaţa interioară a personajului. Faţa capătă atunci o mimică oarecum transparentă. Nu te poţi îndoi de bucuria sau durerea eroinei, de sentimentul ei de încredere, aşa cum nu te îndoieşti de sinceritatea emoţiilor unui copil care zîmbeşte sau plînge.

Evidenţa purităţii ei interioare ne izbeşte de la cea dintîi privire. Această expresivitate nu este o urmare a unor construcţii de ştiinţă dramatică, a unor alegeri juste de comportări actoriceşti, ci este produsul unor însuşiri ale acelei actriţe ca om, trăsături percepute de noi nemijlocit.

Am mai spus că în acest film Katia este reprezentantul principal al poporului sovietic, care păşeşte, pe făgaşul unei vieţi noi, spre zarea luminoasă a viitorului.

Iată de ce spontaneitatea de copil a actriţei Popova este tocmai ce trebuie pentru ca personajul Katiei să fie oglindirea directă şi autentică a măreţului proces de naştere a societăţii noi socialiste.

E uimitor cu ce măiestrie, aş fi tentat să spun organică, îmbină Popova fermecătoarea strălucire a unei feminităţi spontane cu stîngăcia exterioară

a mișcărilor unei fete de la țară, purtînd cojoc greu și pîslari grosolani.

Nici urmă de fasoane dulcege gen „berjeră". Katia într-adevăr nu seamănă cu o mic-burgheză de la oraș. Ea posedă în mișcări acele nuanțe subtile pe care le imprimă omului munca fizică ; totodată, exprimarea exterioară a vieții ei lăuntrice, dacă vrem să o înțelegem, reclamă o înțelegere dintre cele mai epurate ale cuvîntului „frumusețe".

Tocmai în alegerea precisă a acestei actrițe s-a exprimat pe deplin, după mine, năzuința conștientă și puternică a lui Protazanov de a ne arăta viața poporului nu la suprafață, ci în adîncurile ei.

După felul cum a ales actrița pentru rolul Katiei, se poate vedea că Iakov Alexandrovici îndrăgise și se pasionase cu adevărat pentru acel aspect al filmului, care de altfel chiar și în scenariul gata întocmit nu fusese exprimat cu destul relief.

Același lucru se poate spune și despre bătrînă, interpretată de Blumental-Tamarina. Ce-i drept, spre deosebire de Popova, elevă la un studio, neștiută de nimeni, Blumental-Tamarina era o actriță cunoscută, deja formată. Dar și aci s-a dovedit că Protazanov, în alegerea actriței, s-a lăsat călăuzit de năzuința de a oglindi realist satul de atunci.

A fost sezisată cu precizie și folosită înțelepciunea bătrînească a actriței — înțelepciune pe care i-o citeai în ochi. E remarcabil că Protazanov s-a priceput să obțină de la o actriță, care era obișnuită și căreia îi plăcea să joace roluri comice, o înaltă și calmă noblețe sufletească, vădit legată mai mult de însușirile omenești personale ale tovarășei Blumental-Tamarina decît de practica ei scenică.

Concentrez anume atenția cititorului asupra unui asemenea moment, s-ar părea secundar, ca alegerea reușită și adecvată a actorilor pentru roluri de personaje din popor.

Vreau să subliniez prin aceasta încă o dată că, la crearea filmului *Promoția lui*, regizorul Protazanov a folosit întreaga lui experiență profesională și toată pasiunea de adevărat artist *că să rezolve o problemă cu totul nouă, nouă nu numai pentru el, dar și pentru covîrșitoarea majoritate a artiștilor de cinematograf*. Căci în filmul *Promoția lui* apare tendința încă ascunsă și aparent slabă, tendință care ulterior, după numeroase faze de dezvoltare, avea să se transforme în școala evoluată și de mare valoare pe care noi o numim realismul socialist.

Arta realistă izvorăște, bineînțeles, din legătura nemijlocită a artistului cu realitatea vie.

Școala realistă în artă are un trecut glorios. În cinematografia mondială, în cei cincizeci de ani ai existenței sale, au apărut, în lucrările unor maeștri, tendințe realiste. Adevărul vieții poate rămîne adevăr, dar în același timp el va fi profund diferit, în funcție de sfera de fenomene pe care le îmbrățișează.

Opera de artă legată de o întîmplare particulară din viața unui om sau a unui grup de oameni se poate de asemenea numi realistă prin natura ei.

Ne putem imagina un film din viața unui alcoolic sau a unei foste balerine, unde să se descrie veridic lumea exterioară și interioară a vieții lor ; ne putem imagina un film care să ne arate veridic viața și moravurile gangsterilor sau *cowboy*-lor.

În toate aceste cazuri, baza filmului se pretinde a fi viața reală. Totuși, asemenea opere cer, pentru a fi definite, alăturarea, la cuvîntul realism, a unui adjectiv care să precizeze bogăția conținutului acelui realism.

În dezvoltarea sa, școala realistă în artă nu poate fi ruptă de procesul general al progresului culturii.

Manifestările înaintate ale vieții sociale dau neapărat naștere înăuntrul lor și unor forme înaintate de artă socialistă, care este, o repet, întotdeauna

legată de realitatea vie. Realitatea cea mai amplă, cea mai generală, realitatea principală, care determină conținutul creației fiecărui artist, oriunde și oricare i-ar fi condițiile de creație, este viața propriului popor. De aceea arta realistă, concretizată în formele ei cele mai importante, mai înaintate și mai desăvîrșite, va avea întotdeauna un caracter popular.

Cu cît este mai restrîns cercul de oameni de ale căror interese artistul realist își leagă activitatea creatoare, cu atît mai puțină importanță dobîndește opera lui pentru dezvoltarea culturii umane.

Formele progresiste ale artei realiste au fost întotdeauna legate de ceea ce îi este mai drag artistului, de ceea ce îi permite să trăiască oarecum cu întreaga sa ființă o viață apropiată lui și pe deplin înțeleasă.

Caracterul abstract, fie că ar proveni din contemplare nepăsătoare, fie din necunoașterea amănuntelor unui fenomen viu, fie din refuzul conștient de a se contopi cu realitatea vie — acest caracter abstract va fi întotdeauna dușmanul artei realiste. De aceea, adevăratul realism în artă imprimă întotdeauna operei un caracter profund național.

Și tocmai așa, ca o artă profund populară și profund națională, s-a format în țara noastră cinematografia sovietică.

După Revoluția din Octombrie s-au trezit în popor și au început să se dezvolte repede forțe creatoare, care aveau să făurească primul stat socialist din istoria omenirii.

În țara noastră socialismul a devenit o realitate concretă.

Arta, care în dezvoltarea ei este direct legată de viața și progresul culturii naționale, oglindea în mod firesc tot ce trăia și înflorea în masele populare. Și dacă, după cum am spus, la noțiunea generală de artă realistă trebuie să adăugăm un adjectiv care

să-i definească conținutul concret, nu putem alege bineînțeles decît unul singur — adjectivul *socialist.*

Termenul de *realism socialist* nu este o noțiune abstractă, culeasă din critica de artă. El este singura definiție exactă a conținutului concret al unei opere născute din procesul viu de creștere al întregii culturi a poporului sovietic.

Acum putem afirma că în filmul *Promoția lui* sîmburele de realism sănătos este legat direct de viața poporului. Nu de viața poporului „în genere", ci de formele concrete ale vieții noi a satului sovietic, care păşeşte către socialism. Acest sîmbure realist constituie germenul forței pe atunci aparent şubrede, dar care începuse să se dezvolte impetuos.

Această forță — realismul socialist — a creat în în cele din urmă şi a consolidat şcoala sovietică de artă realistă, a cărei dezvoltare ține de mulți ani pasul cu puternicul progres al țării noastre.

Acest sîmbure a făcut din primul film legat de numele lui Vladimir Ilici Lenin un fenomen important în istoria cinematografiei noastre.

In legătură cu filmul *Promoția lui,* vreau să mă opresc puțin, la sfîrşitul acestui articol, la acea linie care străbate ca un curent submarin întregul film, conferindu-i o forță emoțională deosebită. Este linia lui Lenin, conducătorul proletariatului care s-a răsculat şi a biruit.

Figura lui Lenin e indirect prezentă în majoritatea episoadelor din film. Uneori ea apare în cadrele convențional simbolice ale insurecției din Octombrie, în personajul cîrmaciului care conduce sigur corabia prin furtună. Alteori, ea intră ferm în film prin portrete vii în legătură cu cronica zilei.

Dar mai mult încă, profunzimea şi fermitatea concepției regizorale îl lasă pe spectator să simtă conducerea directă a lui Lenin într-o serie întreagă de fapte ce hotărăsc soarta eroilor.

De numele lui Lenin este legată uriaşa activitate obştească a Katiei, activitate care îi procură o bucurie atît de adîncă şi plină. Numele lui Lenin apare în pasiunea înflăcărată a lui Andrei pentru electrificarea satului său natal.

La sfîrşitul filmului, moartea lui Lenin, tabloul durerii generale a poporului, puterea înrîuririi sale artistice, toate acestea fac literalmente să dispară orice amintiri despre aventurile lipsite de conţinut ale subiectului cu detectivi. Predominarea liniei leniniste atinge apogeul în finalul filmului, unde eroina, printre sutele de oameni care cer înscrierea în partid, vine şi ea, sfioasă, îndoindu-se de dreptul ei, şi îşi întinde la rîndu-i cererea.

Ziarul *Pravda* a scris în recenzia făcută filmului că „discreţia şi nobleţea materialului de agitaţie sînt calităţi care ajung uşor şi simplu la conştiinţa spectatorului... Spectatorul vede că eroina muncitoare *trebuia* să intre în partid în cadrul promoţiei leniniste."

„Filmul *Promoţia lui* — scrie acest ziar — este o realizare importantă a tinerei cinematografii sovietice, în care se simte adevăratul drum."

Integrarea organică a unei mari idei politice într-un film cu intrigă constituia pe vremea aceea un uriaş pas înainte.

*Promoţia lui,* adică promoţia lui Lenin, era un titlu care nu putea rezista decît la un film demn de amintirea marelui conducător.

Lucrarea lui Protazanov o putem califica sigur: primul film artistic despre Lenin.

*1948*

## FILMUL ISTORIC SOVIETIC

Interesul pentru tema istorică este caracteristic artei sovietice.

Revoluţia din Octombrie a creat popoarelor Ţării Sovietice toate posibilităţile pentru o dezvoltare liberă, pentru manifestarea celor mai bune trăsături ale caracterului naţional şi ale culturii naţionale; şi tocmai ca urmare a eliberării lor şi a dobîndirii conştiinţei egalităţii de drepturi, popoarele sovietice au simţit un interes uriaş pentru istoria formării şi dezvoltării lor, pentru trecutul lor.

Este îndeobşte cunoscut că trăsăturile caracterului naţional se manifestă mai deplin în momentele de cotitură ale istoriei unui popor, în momentele de maximă încordare a tuturor forţelor sale. De aceea, este firesc ca în procesul cunoaşterii de sine popoarele Uniunii Sovietice să-şi îndrepte privirile şi asupra momentelor şi figurilor mai importante din istoria lor, momente care le-au influenţat hotărîtor dezvoltarea, figuri ale celor mai buni fii, figuri păstrate în letopiseţe, cîntece, legende.

E firesc, în sfîrşit, ca acest interes pentru trecutul ţării, interesul pentru evenimentele şi fenomenele care au contribuit la formarea şi cristalizarea caracterului naţional al popoarelor din cuprinsul patriei, să fi crescut cu deosebire acum, după războiul care a dezvăluit, ca niciodată, cele mai bune trăsături ale acestui caracter.

Literatura şi arta au oglindit acest proces de cunoaştere de sine a poporului. Nu este o întîmplare că tocmai în perioada Puterii Sovietice s-au deslușit şi tradus în limbile popoarelor frăţeşti ale Uniunii Sovietice creaţiile eposului popular: epopeea azerbaigeană *Ker-Ogli*, cea armeană — *David din Sasun*, cea cazahă — *Geangar*, şi altele. Nu este o întîmplare că literatura sovietică este atît de bogată în romane istorice.

In primii ani de după Revoluţie au apărut romane consacrate în primul rînd uriaşelor evenimente istorice petrecute atunci. Formarea conştiinţei poporului despre rolul său în lupta pentru noua orînduire, dezvăluirea noilor trăsături ale caracterului popular care au ieşit la iveală în zilele acestei lupte — iată despre ce povesteau romanele istorice din acea perioadă. Atunci au fost scrise *Ceapaev* al lui Furmanov, *Infrîngerea* lui Fadeev, *Torentul de fier* al lui Serafimovici şi alte romane[1].

Cu cît ţara înainta pe drumul progresului, cu cît viaţa societăţii sovietice devenea mai bogată şi mai multilaterală, cu atît poporul sovietic dobîndea o mai puternică conştiinţă naţională, o experienţă istorică uriaşă şi o cultură naţională din cele mai bogate.

Din nou arta sovietică — în primul rînd literatura şi cinematografia — avea să oglindească acest proces.

*Petru I* şi *Anii grei* de Alexei Tolstoi, *Batîi* şi *Ginghis-han* de Borodin, *Marele Mouravi* de Anna Antonovskaia, poemele lui Konstantin Simonov *Suvorov* şi *Bătălia de pe gheaţă*, toate acestea învie istoria glorioasă a popoarelor Rusiei[2]. Diferite prin stil, formă şi limbă, ele sînt unitare în felul de a aborda faptul istoric. Nu anecdotele istorice sau trăsăturile originale în figura cutărui personaj istoric alcătuiesc conţinutul lor, ci destinele poporului. Ni se dezvăluie trăsăturile şi căile lui prin zugrăvirea

de figuri şi evenimente istorice. Eroul acestor opere este poporul.

Aceasta nu înseamnă că romanele istorice sovietice ar fi lipsite de subiect, că ar fi abstracte, situate în afara timpului. Dimpotrivă, ele sînt construite pe bază de intrigă dramatică şi zugrăvesc viaţa specifică epocii, cu particularităţile ei de limbă. E suficient să menţionăm romanul *Petru I* al lui Alexei Tolstoi, în care soarta poporului se împleteşte strîns cu destinul omului simplu, unde problema progresului istoric se rezolvă pe baza materialului viu şi pitoresc din viaţa de toate zilele a epocii.

Teatrul sovietic foloseşte la rîndu-i mijloace dramaturgice proprii, pentru a rezolva problemele foarte dificile ale înfăţişării istoriei. Scopul este acelaşi: dezvăluirea caracterului naţional, sintetizarea experienţei poporului. Este deosebit de greu aci să evităm inconvenientele stilizării şi să nu cedăm gustului pentru detalii secundare. În sfîrşit, este deosebit de greu aci să concentrăm evenimentele într-un conflict dramatic unitar şi dinamic.

La asemenea opere de gen istoric a lucrat şi cinematografia sovietică.

Să amintim primele noastre filme istorice. Ele semănau cu primele romane istorice şi au apărut în perioada cînd de-abia se terminase războiul civil, în perioada naşterii statului nostru. In aceste zile, primele după lupta grea şi plină de încordare care dusese la victorie, conştiinţa de sine, conştiinţa propriei noastre forţe s-a format la popoarele noastre pe baza unor momente de prezent şi de trecut apropiat, în cadrul fazei istorice noi care începea.

În modul cel mai firesc, artiştii au răspuns frămîntării lăuntrice a poporului cu filmele despre luptele victorioase de abia terminate. Au fost create filmele *Crucişătorul Potemkin, Octombrie* şi altele [3].

Asemenea divizării inițiale a embrionului în două celule s-au definit numaidecît deosebirile de metodă creatoare între artiștii ale căror gînduri erau îndreptate către același țel.

Filmele *Octombrie* și *Crucișătorul Potemkin* înfățișau cu amploare evenimentele și le generalizau în așa grad, încît nu se putea distinge un personaj principal.

*Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*[4] abordează în alt chip povestirea acelorași evenimente. Aci apare un erou principal. Este un simplu flăcău de la țară. El străbate tot filmul, film plin de aceleași evenimente ca și cele două precedente, înfățișînd sfîrșitul războiului și Revoluția.

Această schimbare de metodă, această diferențiere și lărgire a cercului artiștilor în filmele istorice își continuă evoluția.

Apare un nou gen de film istoric, în centrul căruia este situată o personalitate din trecut, analizîndu-i-se profund și atent caracterul — caracter individual, dezvoltat însă din trăsăturile naționale generale. Apare astfel tema eroului popular.

Filmului *Ceapaev* al fraților Vasiliev i-au urmat o serie de filme istorice, legate de personalitatea eroului popular. Astfel au fost: *Lenin în Octombrie, Lenin în anul 1918* de M. Romm, apoi *Sverdlov* al lui S. Iutkevici și altele[5].

Toate aceste opere au luat însă naștere în orbita tocmai a acestui fragment bine determinat din istoria noastră, anume Revoluția și nașterea Puterii Sovietice. Aceste momente de cotitură istorică, de schimbare radicală în destinul a milioane de oameni au fost pe acea vreme elementul principal, determinant atît în viață, cît și în artă.

Manifestarea și dezvăluirea tot mai deplină a trăsăturilor caracterului național al popoarelor Uniunii Sovietice, al culturii lor naționale și-au găsit expresia atît în arta literară, cît și în cea cinemato-

grafică. Se produc filme consacrate experienței istorice a popoarelor din țara noastră, precum și figurilor de eroi naționali.

Artiștii a căror viață se identifica cu viața poporului, artiștii pe care noua orînduire socială îi făcuse să înțeleagă nevoile generale, și-au întors în chipul cel mai firesc privirile spre trecutul îndepărtat.

Revoluția și toate înfăptuirile ce i-au urmat au fost, în definitiv, opera aceluiași popor, care crescuse și se dezvoltase pe calea lui proprie în cursul veacurilor. Înțelegerea acestui fapt a făcut să se caute în istoria noastră îndepărtată nu numai obîrșia, dar și modelele și pildele de caracter și de comportare.

Tradițiile și caracterul național al diferitelor popoare ale Rusiei, îmbinate cu patriotismul sovietic, cu înalta înțelegere a țelurilor și sarcinilor care priveau țara în ansamblu, cît și fiecare din aceste popoare în parte, toate acestea au produs miracolele de vitejie, de abnegație și fermitate, pe care le-am văzut la oamenii sovietici în acest război. Astfel, istoria s-a dovedit a fi nu numai interesantă, dar și instructivă, și deci necesară. Sub raportul valorii educative, poate că nici o temă nu este comparabilă cu tema istorică (firește, în înțelesul larg al acestui cuvînt). Tocmai din această cauză, filmele noastre istorice au căpătat, o repet, în mod organic, neimpus, o valoare de cunoaștere, și nu un caracter de distracție.

Caracterul cognitiv este o trăsătură națională a artei noastre.

Tema istorică poate fi abordată din punctul de vedere al fabulației. Putem căuta în ea situații pline de tensiune, care vor ține încordat pe spectator prin caracterul lor singular, „necontemporan". Putem excita imaginația spectatorului prin lucruri cu care el nu e obișnuit. Putem alege o temă pentru caracterul ei îndepărtat, excepțional, excentric, *sui generis*.

Istoria oferă un cîmp larg de activitate încercărilor de acest gen.

Cunoaştem asemenea rezolvări de teme istorice la noi numai datorită traducerilor din literatura străină. In marea noastră literatură dinainte de Revoluţie, o asemenea tradiţie n-a existat. Genul romanului istoric distractiv nu prindea la noi. Nu-i ispitea pe marii creatori şi de aceea rămînea întotdeauna ceva de calitatea a doua. Romanul nostru istoric de valoare superioară a apărut tocmai ca un roman cu un pronunţat caracter cognitiv. Probabil pentru că pe marii noştri scriitori dinainte de Revoluţie îi caracteriza aceeaşi năzuinţă de a găsi în tema istorică legătura adîncă dintre trecut şi contemporaneitate, de a înţelege prezentul poporului şi în lumina trecutului său.

In opera *Război şi pace* a lui L. Tolstoi nu vom găsi nici o anecdotă. Vastă frescă a unei epoci istorice, romanul este strîns legat de epoca contemporană lui Tolstoi, şi el rămîne tot aşa de strîns legat de timpurile actuale, de epoca Marelui Război pentru Apărarea Patriei. Căci el dezvăluie, pe baza materialului istoric, trăsăturile profunde şi permanente ale caracterului naţional rus.

Importanţa anecdotei într-un film istoric, interesantă prin formă şi nu prin conţinut, trece de asemenea pe al doilea plan. Ea e cel mult folosită ca element de canava în subiectul filmului. Poate din această cauză joacă în filmul nostru istoric un rol aşa de mic intriga amoroasă. Căci pe plan istoric ea nu poate da nimic cu adevărat nou şi cu adevărat interesant.

De asemenea pe noi prea puţin ne interesează fenomenele întîmplătoare, trecătoare din istorie. Noi căutăm elementele care permit înţelegerea trecutului poporului în lumina prezentului şi a prezentului în lumina trecutului.

Ceea ce mă silesc să arăt, este firește, tema lăuntrică, subtextul filmului. Conținutul lui concret este bogat și variat atît prin subiect, cît și prin materialul dramatic și vizual. Fiecare regizor dezvăluie tema istorică prin mijloacele lui artistice proprii.

În filmele regizorilor Eisenstein și Petrov [6] nu vom găsi trăsături comune. Maniera lor de creație este profund deosebită. Dar existența unui țel comun este neîndoielnică.

Tot astfel, dacă vom încerca să cercetăm mai atent filmul *Ivan cel Groaznic* [7], și, pe de altă parte, filmul meu *Nahimov,* vom constata imediat că obiectivul urmărit este același, dar rezolvările, cu totul diferite.

Filmul *Ivan cel Groaznic* poartă toate trăsăturile caracteristice procedeelor artistice ale lui Eisenstein. Începînd cu *Potemkin,* toate filmele lui sînt ample ca orizont și oarecum dezbrăcate, purificate de amănunte naturaliste.

Filmul *Ivan cel Groaznic* a fost realizat în mod foarte original. Se vorbește acolo prea puțin despre subtile trăsături de caracter ale eroului principal, legate de viața lui personală, de traiul lui cotidian. Filmul este aproape cu totul lipsit de amănunte din viața de toate zilele. Subiectul este foarte generalizat.

Personajele acestui film întruchipează oarecum un simțămînt, o idee, o trăsătură de caracter — exprimată cu tărie și aproape tipică pentru o anumită pătură socială.

Cneaghina Staritkaia oferă imaginea inedită a setei nepotolite de putere, dezvăluită pe deplin. Cneazul Kurbski este o întrupare desăvîrșită a patimilor josnice, animalice. Anastasia, soția lui Ivan cel Groaznic, reprezintă dragostea și devotamentul de soție, pe care nimic nu le clintește, nimic nu le turbură.

La fel se poate vorbi despre orice personaj din acest film. El are semnificaţia unei piese de şah, care îşi aşteaptă mişcarea ei în joc.

De altfel, întregul film este realizat oarecum sub forma unor rezolvări precise ale unei probleme complicate de şah.

Figura lui Ivan cel Groaznic conţine ideea principală a filmului, ideea progresului istoric, a mersului înainte al statului în ansamblul lui, al întregului popor. Pregnantă, puternic reliefată, această figură se ciocneşte de tendinţele individuale ale multora din personaje. Fiecare conflict este rezolvat clar şi precis, întreaga dramaturgie a filmului reliefîndu-se şi deslușindu-se. Ideea principală, cu orientarea ei educativă, devine limpede şi expresivă.

Metoda mea artistică este în multe privinţe opusă metodei lui Eisenstein, deşi socot maniera lui Eisenstein tot atît de firească, precum firească e, de pildă, şi aceea a tragediilor lui Eshil. Este interesant că în filmul lui Eisenstein găsim într-adevăr toate atributele tragediei greceşti: coturni şi măşti, ba chiar şi cor antic în înţelesul lui cel mai clasic.

În paralelă cu *Ivan cel Groaznic,* iată filmul *Amiralul Nahimov,* pe care l-am realizat în întregime de pe poziţiile unei tratări în adîncime a trăsăturilor eroului. Este o analiză, pînă în amănuntele cele mai subtile, a caracterului unui om la care întreaga fiinţă şi gîndurile toate sînt concentrate pe un singur simţămînt: o imensă dragoste pentru ţara şi poporul rus. Un om, dacă se poate spune, genial în patriotismul său*.

Pentru mulţi, dragostea de patrie este o datorie sfîntă, scumpă inimii lor. Totuşi, la puţini oameni această dragoste se manifestă cu forţa cu care s-a manifestat la Nahimov. Prima impresie pe care o făcea Nahimov era aceea de funcţionar conştiincios şi sec. Dar dincolo de îndeplinirea minuţioasă a înda-

toririlor de ostaș, dincolo de aplicarea regulamentului militar, la care antrena pe toți începînd cu el însuși, Nahimov mai simțea și cu inima înalta semnificație a slujirii patriei.

Poporul a răsplătit cu dragostea sa pe Nahimov pentru felul cum a iubit el Rusia.

A întruchipa pe ecran o asemenea figură, figura unui om cu un subtext atît de greu pentru munca actoricească, este o sarcină foarte complexă. Ea ne cere să colorăm lucruri care de obicei nu pot fi colorate.

Dacă dramaturgia din filmul *Ivan cel Groaznic* seamănă cu o problemă de șah, iar acțiunile diferitelor personaje amintesc mișcările pieselor care rezolvă acea problemă, *Nahimov,* dimpotrivă, are toate trăsăturile caracteristice unei drame de gen descriptiv.

Observăm în treacăt că în nici unul din aceste filme nu este folosită anecdota despre o personalitate istorică ca mijloc de a distra pe spectator.

Sarcinile acestor două filme coincid.

Ivan cel Groaznic și Nahimov sînt oameni între care poate fi trasă o linie de unire, o linie care va trece prin mai multe epoci din viața poporului rus. Ea definește una și aceeași trăsătură națională a patriotismului înalt și pur, a devotamentului în îndeplinirea datoriei, a încrederii în viitor. Amîndoi eroii pun pe primul plan interesele patriei.

Amîndoi cred în popor, îl iubesc și-i scrutează viitorul. Prin intermediul acestor doi oameni, linia viitorului pătrunde în contemporaneitate și-și găsește rezonanțe în tot ce ne este apropiat și scump, în fiecare erou al Războiului pentru Apărarea Patriei. Auzim despre ei și sîntem mîndri de ei, nu numai ca eroi, dar și ca fii ai poporului rus, georgian, cazah. Tocmai pe acest plan filmele noastre istorice sînt adînc legate de contemporaneitate.

Evenimentele din ultimii opt-zece ani erau de aşa natură, încît în jurul Uniunii Sovietice creştea primejdia unei agresiuni militare. Poporul trebuia să se pregătească pentru apărare. Creştea şi se întărea Armata Roşie. Cred că nu voi spune o noutate dacă voi afirma că, încă de la naşterea ei, Armata Roşie a fost în ţara noastră nu numai un focar de educaţie militară, dar şi unul de cultură generală. Ostaşul care se întorcea în colhoz devenea un sprijin al frontului cultural în sat.

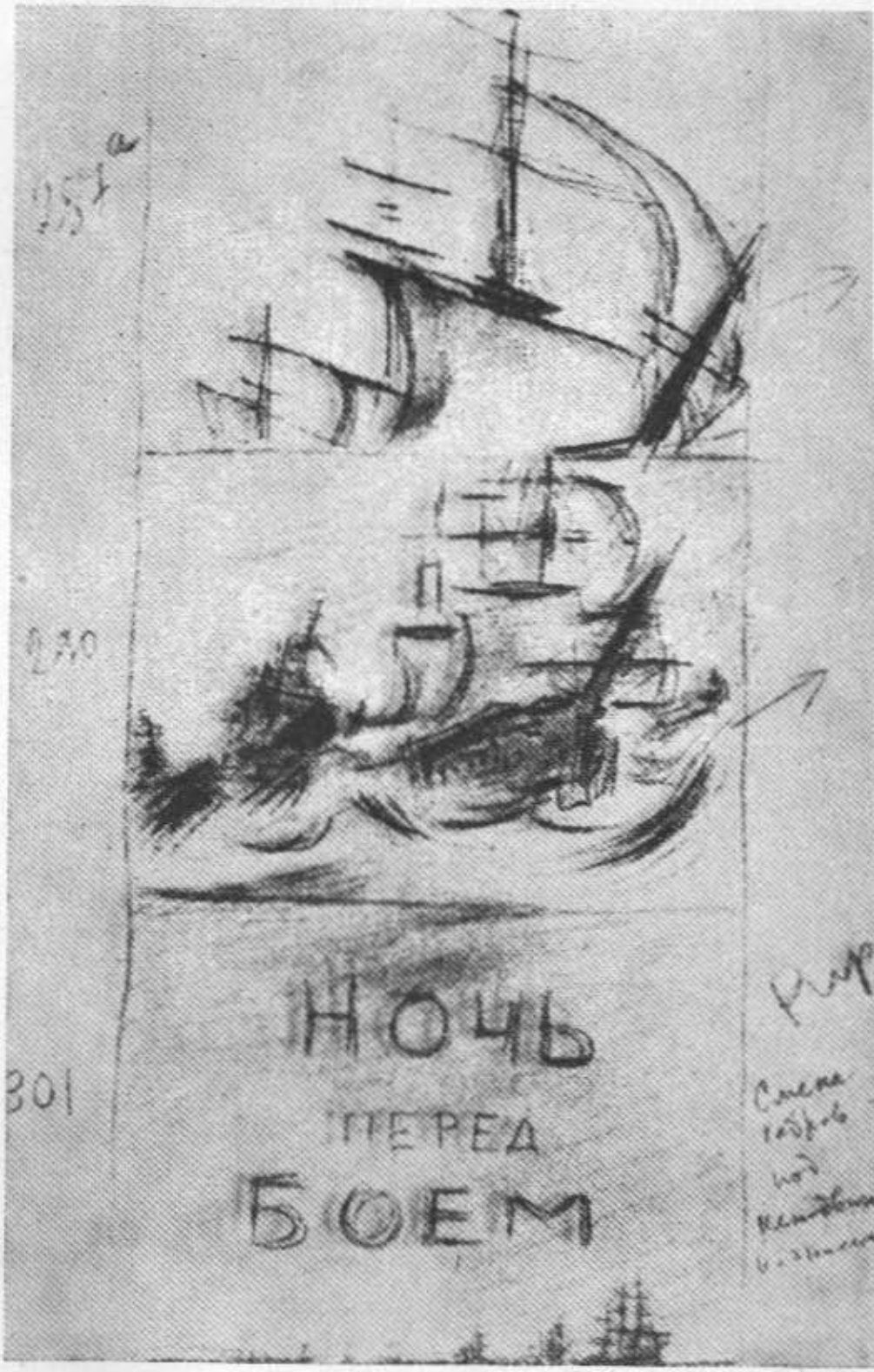
Tocmai în legătură cu acest mare proces social de întărire a puterii militare a ţării s-a ivit necesitatea filmului istorico-militar, care să învie cele mai bune tradiţii de luptă ale armatei ruse.

„S-a ivit necesitatea" — aceasta înseamnă că însăşi dezvoltarea conştiinţei poporului a promovat asemenea teme la rangul de teme principale prin excelenţă, teme care trezesc în mod deosebit interesul.

Au fost create filmele *Alexandr Nevski* al lui Eisenstein, *Minin şi Pojarski* al lui Pudovkin, *Petru I* al lui Petrov, *Suvorov* al lui Pudovkin şi *Kutuzov* al lui Petrov [9].

Această năzuinţă de a dezvălui trecutul poporului în scopuri cultural-educative este larg răspîndită în cinematografie, ca şi în celelalte genuri de artă, pe tot cuprinsul Uniunii Sovietice. Filmele istorice ale republicilor naţionale vorbesc despre trecutul naţionalităţilor noastre. În Georgia, M. Ceaureli a realizat filmul *Gheorghi Saakadze,* consacrat acestui mare conducător de oşti georgian. În Armenia, Bek-Nazarov a realizat filmul *David-bek,* în Ucraina Alexandr Dovjenko a făcut un film despre marele comandant ucrainean Şciors, iar Igor Savcenko despre omul de stat şi comandantul de oşti ucrainean Bogdan Hmelniţki [10]. Acum, în Azerbaigean se lucrează la filmul istoric *Fetali-han* [11].

Cadre schiţate de V. Pudovkin pentru filmul *Amiralul Nahimov*




Cadre schițate de V. Pudovkin pentru filmul *Amiralul Nahimo*

Această listă n-are nicidecum pretenția de a fi completă. Voiam doar să relev existența unei comunități de năzuințe la artiștii din multinaționala noastră Uniune.

Sperăm că filme istorice vor fi prezentate, cu timpul, nu numai în săli de cinematograf, dar și în școli, unde vor alcătui un curs sistematic.

Visul nostru este de a realiza filmele în așa chip, încît, după ce au rulat cu succes, să nu fie date la arhivă, ci așezate în filmotecă așa cum într-un raft, volum cu volum, se așază un curs de istorie, sau un roman cu subiect istoric, pentru ca astfel să nu le epuizăm, ci, dimpotrivă, să le prelungim și să le mărim pentru un timp îndelungat succesul și importanța.

Sînt de părere că aceasta se va petrece cu atît mai repede și mai lesne, cu cît legătura între aceste filme va fi mai strînsă. *Alexandr Nevski* sau *Ivan cel Groaznic* vor deveni încă mai valoroase dacă pe ecran vor apărea și alte filme de acest gen, permițînd să facem din toate laolaltă prima serie a unui film în multe serii care s-ar intitula *Istoria poporului nostru.*

Acum năzuințele sînt îndreptate spre viitorul proxim. Știm că după război apropierea tot mai strînsă între țările care au participat la cea mai mare luptă din istoria omenirii, luptă pentru libertate și dreptul la fericire, va deveni prima și cea mai arzătoare problemă a lumii.

Adîncirea acestei apropieri se va face și pe linia unei profunde legături culturale între popoare.

Adevărata prietenie ia naștere — aceasta este convingerea mea adîncă — nu atunci cînd un popor găsește la celălalt trăsături comune de caracter, ci atunci cînd, cu toată diversitatea caracterelor, el va găsi un țel comun. Iată de ce o cunoaștere mai adîncă între popoare va trebui probabil să se dez-

volte pe baza cunoaşterii particularităţilor naţionale proprii fiecăruia.

Socot că fiecare naţionalitate are datoria să muncească pe tărîmul artei, nu numai pentru sine, dar şi pentru alţii, dezvăluind şi altora particularităţile culturale proprii, dezvăluindu-le cu grijă şi în profunzime.

Munca la un ciclu de filme care să redea mai complet nu numai istoria militară, dar şi istoria întregii culturi a poporului nostru constituie pentru noi o mare sarcină.

Ca un capitol aparte vor intra aci filmele cu caracter biografic-istoric. Se şi schiţează contururile generale, punctele de sprijin ale creării lor.

Voi indica aci doar trei nume.

Dorim să realizăm un film despre Lomonosov, savantul rus din secolul al XVIII-lea, care şi-a consacrat întreaga viaţă nu numai unor mari descoperiri, dar şi luptei pentru luminarea poporului, pentru înfiinţarea Academiei de Ştiinţe, pentru propăşirea ştiinţei în Rusia. El a dus o luptă înverşunată împotriva rutinei şi a conservatorismului în ştiinţă, care, în treacăt fie zis, s-a dovedit a fi — nu fără temeiuri verificate astăzi de istorie — o luptă împotriva unor oameni de ştiinţă reacţionari, veniţi din Germania, care se împotriveau dezvoltării ştiinţei ruse [12].

Vom crea un film despre Ivan Petrovici Pavlov, mîndria ştiinţei ruse, recunoscut ca „decan al fiziologilor din întreaga lume“ [13].

Culmea atinsă în opera sa de Pavlov a coincis cu momentul schimbării orînduirii sociale, cu hotarul care a despărţit vechiul şi noul.

Pavlov, omul al cărui caracter s-a format în procesul unor mari lucrări experimentale, mari prin precizie, claritate şi profunzime, este cunoscut în întreaga lume nu numai prin aceste lucrări, prin armonia şi prin logica lor admirabilă, dar şi prin

faptul că n-a adus la cunoştinţa publică nici una din acţiunile lui în ştiinţă fără verificare şi fără un deplin spirit de răspundere.

Cu acest caracter bine definit de luptător pentru adevărul deplin, de o mie de ori verificat, el a studiat ani de-a rîndul, cu perseverenţă, cu încăpăţînare, rezultatele la care a ajuns ţara sub Puterea Sovietică. Bătrîn de aproape optzeci de ani, cu trei sferturi din viaţă petrecute sub o altă orînduire, de care el însuşi se socotise legat, Pavlov a trecut hotărît de partea Puterii Sovietice, pe care multă vreme nu voise s-o recunoască şi în care nu voise să creadă.

În anul 1935, de la tribuna celui de al XV-lea Congres de fiziologie, Pavlov a declarat cu mîndrie în faţa întregii lumi că el este un cetăţean al Marii Patrii, care apără pacea în toată lumea, şi a rostit o cuvîntare demascatoare împotriva fascismului.

Pavlov, unul din cei mai mari naturalişti ai veacului al XX-lea, a transpus întreaga precizie şi claritate a metodei sale experimentale în atitudinea lui faţă de istorie.

Dînd ca pildă un asemenea caracter de înaltă probitate şi principialitate, vrem să-i învăţăm pe oamenii generaţiei noastre, iar pe el dorim să-l arătăm lumii ca pe o imagine a caracterului naţional în istoria culturii noastre.

Vom face un film şi despre Miciurin, omul de ştiinţă original, care a crescut şi s-a dezvoltat sub orînduirea sovietică, omul a cărui muncă este organic legată de ideea propăşirii Patriei sale [14]. Considerînd în mod ştiinţific caracterul şi creşterea cerinţelor ţării, Miciurin a făcut din crearea de noi specii de fructe sarcina întregii sale vieţi. Livezile din Uniunea Sovietică, de la Marea Neagră şi pînă la Oceanul Îngheţat, i-au fost laboratorul.

Cu aceste trei nume nu se trasează decît punctele extreme, jaloanele de sprijin ale unui vast plan, care

va trebui să includă mult mai mulţi oameni şi evenimente din istoria culturii noastre.

Aş vrea să mă opresc mai amănunţit asupra acestei noţiuni de *plan* de activitate creatoare a cinematografiei sovietice.

Planul caracterizează orice activitate în ţara noastră. El se naşte din înseşi bazele muncii noastre.

Dar trebuie să înţelegem just esenţa lui, procesul formării sale.

Un plan tematic de creare a unei serii de filme istorice nu este nicidecum ceva din domeniul speculaţiei. Nu este o înşiruire de comenzi făcute de una sau mai multe organizaţii. Nu putem să ne imaginăm că vreun for superior şi conducător în problemele de artă creează, pe baza unor considerente foarte serioase, un plan, pe care apoi îl transmite, spre a fi executat precis şi întocmai, unor artişti-maeştri. Aceasta ar constitui un sistem de un cumplit birocratism, de neconceput într-un domeniu ca arta, care cere o manifestare liberă a individualităţii creatoare a artistului.

Dar cum ia naştere un plan adevărat, acela care devine pentru noi obligator?

O definiţie foarte precisă a esenţei noţiunii de plan a dat-o Stalin cînd a spus că planul înseamnă oameni vii şi că devine o realitate atunci cînd ajunge un bun al maselor, un bun al oamenilor.

Planul se alcătuieşte pe baza propunerilor venite de la artiştii înşişi. Ei propun opere de creaţie potrivit concepţiei lor artistice. Numai ceea ce se va dovedi apropiat şi drag artiştilor, numai ceea ce coincide cu năzuinţele lor adînci, intime, numai aceasta va fi acceptat în plan, va fi absorbit şi va deveni o realitate a acestuia. Tot restul cade.

Cu cît oamenii îşi însuşesc mai profund planul pe care trebuie să-l realizeze, cu atît mai just, cu atît mai organic va fi fost germenele lui.

Devenit o concentrare de interese trăite, de năzuințe vii ale oamenilor, planul capătă viață.

Elementul cel mai remarcabil din viața artei noastre nu este că ne pricepem să întocmim un plan bun, ci că știm să-l aducem la îndeplinire în mod cu adevărat creator, adică prin oameni vii, care îl execută nu ca o comandă, ci în cadrul liberei dezvoltări a individualității creatoare.

De ce se petrec lucrurile așa?

Pentru că artiștii noștri, în speță artiștii din domeniul cinematografiei, au — și mi-ar fi cu neputință să le-o contest — o adevărată și profundă intuiție a cerințelor arzătoare ale poporului căruia îi aparțin.

Acest simț al cerințelor generale, simț nobil în cel mai înalt grad, a fost dezvoltat de orînduirea noastră socială în cursul celor douăzeci și șapte de ani ai existenței sale.

Nu trebuie să uităm că majoritatea covîrșitoare a artiștilor noștri sînt fie oameni care au luat ei înșiși parte la primele lupte revoluționare pentru crearea unei noi orînduiri în țara noastră, fie cetățeni care au crescut și s-au format în condițiile statului socialist.

Procesul nașterii planului — care precede întocmirea acestuia — este legat de specificul formelor vieții noastre sociale. Artistul simte profund cerințele, năzuințele poporului său, care devin năzuințele lui personale în munca lui de creație. De aceea, sensul cuvintelor „mi s-a propus" se contopește cu acela al cuvîntului „vreau".

Acest simț al principalelor sarcini generale ne duce la forma de muncă colectivă.

Muncind în domeniul artei, al cinematografiei, noi toți, regizori, scenariști, actori, constituim un front, o forță colectivă activă, cu sarcini precise.

Eforturile frontului nostru fac parte organic din activitatea generală de stat. Sarcinile pe care ni le

propunem sînt o parte din marea sarcină generală pe care o rezolvă întregul front cultural al Uniunii Sovietice.

Fără acest simț al țelului comun tuturor celor ce construiesc pentru ei statul, noi nu concepem activitatea noastră artistică. Cu acest țel măreț am intrat noi în Revoluție, și pe temeiul lui vrem să educăm generațiile viitoare. Iar în această educare a viitoarelor generații, un rol însemnat este chemat să joace filmul istoric, filmul istorico-revoluționar, filmul istorico-biografic.

*1945*

## UN FILM PENTRU INTREAGA LUME

Războiul a arătat oamenilor, prin pilda lui concretă, că în cumpăna tragică dintre viaţă şi moarte a învins viaţa, numai pentru că în lupta pentru viaţă au intrat milioane de oameni uniţi printr-un ţel comun.

De aci şi năzuinţa firească pentru oricine gîndeşte şi acţionează, năzuinţa ca o asemenea experienţă de contopire de eforturi, venite de la naţiuni numeroase, conduse de un ţel comun, să fie întărită, dezvoltată şi continuată.

Este cît se poate de natural ca, de îndată ce va fi înlăturat obstacolul imediat, adică de îndată ce sarcina primă de a distruge fizic fascismul înarmat va fi fost îndeplinită, se vor ivi neapărat sarcini noi, de proporţii nu mai puţin grandioase şi care nu vor putea nici ele să fie rezolvate decît tot prin eforturile unite ale aceloraşi sute de milioane de oameni, care au obţinut în comun această victorie.

Ceea ce poate face arta pentru popor într-o asemenea perioadă capătă o importanţă deosebită şi proporţii excepţionale. Şi asemenea epoci sînt întotdeauna însoţite de apariţia unor forme noi.

Un adevărat artist trăieşte întotdeauna evenimentele ce alcătuiesc suflul istoriei. Artistul cu adevărat înzestrat poate găsi forma cea mai simplă, forma cea mai accesibilă, forma cea mai clar expresivă a ideilor capabile să unească omenirea în jurul unui ţel comun.

În asemenea perioade apar și forme noi în artă, forme care să poată cuprinde toată vastitatea și toată forța țelurilor și ideilor general omenești.

În asemenea momente crește însemnătatea criteriilor originale ale adevăratei arte: curajul, bărbăția, o hotărîtă renunțare la șabloane, la deprinderile meșteșugărești uzuale.

Un adevărat artist, cînd începe o lucrare nouă, se teme cel mai mult de primejdia căderii în captivitatea șabloanelor, pe care el însuși le elaborase în lucrările sale anterioare.

Același lucru se poate spune și despre arta în ansamblu, care în aceste momente, nemaifiind satisfăcută de formele deja găsite, caută alte căi și mijloace de expresie.

Este adînca mea convingere că tocmai arta cinematografică, apărută mai tîrziu decît celelalte, are posibilități de o forță excepțională întru exprimarea de gînduri și idei amplu și general umane.

Trebuie să revin pentru o clipă la istoria cinematografiei și la trecutul ei. Vom găsi acolo pilde concrete pentru aceste posibilități speciale, care deosebesc cinematograful de celelalte arte.

Ne aducem foarte bine aminte de acea perioadă cînd cinematograful nostru sovietic simultan se năștea și înflorea. Este vorba de cinematograful legat de prima perioadă a formării statului nostru socialist.

Măreața luptă a întregului popor este întreținută de idei înalte, idei de semnificație general umană. Sînt bine cunoscute filmele noastre bune din acea perioadă. Toate, deși deosebite prin stilul individual al autorilor, se asemănau într-o privință: toate căutau să întrunească într-un spectacol convingător evenimentele ce se întindeau pe o perioadă largă și pe un sector uriaș al spațiului fizic pămîntesc. Scoțînd la iveală esența marilor idei de semnificație general umană, ele nu căutau să explice legătura dintre fenomene, ci să ne-o arate,

așa, dintr-o privire, concret și cu puterea de convingere a lucrului văzut. Numai cinematograful putea oferi cu amploare această posibilitate.

Învățătura teoretică creată în această perioadă cu privire la montajul fragmentelor vizuale a dezvăluit adevăratul sens al acestui procedeu fundamental și puternic al artei cinematografice. Însușindu-și acest procedeu, artistul poate transmite spectatorului generalizările cele mai complexe, realitățile cele mai abstracte, pe o cale simplă, vizuală, cu o deosebită forță de impresionare.

Izbucnirea ideilor noi — idei ample și avînd o semnificație istorică progresistă, idei importante pentru viața poporului, pentru viitorul acestuia — a dus pe artiști la încercări perseverente și pasionate de a cuprinde ideile noi în forme noi de artă. Și tocmai fiindcă cinematograful s-a dovedit a fi mijlocul cel mai puternic pentru exprimarea lor, de aceea a exercitat fără îndoială, pe vremea aceea, o înrîurire asupra teatrului și literaturii.

Atunci aparatul de filmare s-a dovedit dintr-o dată a fi instrumentul nou, capabil a face ochiul omenesc să pătrundă în domenii pînă atunci inaccesibile lui. Aparatul de filmat a fost fie telescop, care purta ochiul omenesc prin spațiile cosmice, fie microscop, care apropia ochiul cercetător de lumea infinitului mic al organismelor.

Ce-i drept, obiectivul aparatului cinematografic vedea în fiecare anumit element ceea ce desigur vede și ochiul oricărui om. Dar ca urmare a proprietății creatoare pe care o are ecranul de a uni tot ce aparatul cinematografic vede în cele mai diferite locuri, locuri împrăștiate, dacă vreți, pe tot întinsul globului și pe toate perioadele timpului, ca urmare a acestei proprietăți a luat naștere un spectacol unitar și convingător, sintetic ca un peisaj, ca un portret, un spectacol care ne dă tabloul general al legăturii adevărate dintre fenomene.

Inaintea cinematografului ochiul omenesc nu putea vedea aceasta, aşa cum fără telescop nu putea vedea sateliţii lui Jupiter, sau fără microscopul electronic — moleculele vii.

În aceeaşi ordine de comparaţii, putem spune că aparatul cinematografic, unit cu montajul, deschidea omului putinţa de a cuprinde cu privirea lui istoria. Îi permitea să vadă procesul desfăşurat în timp.

Filmele pot avea în mîinile unui artist o forţă istorică cu adevărat excepţională.

Remarcabilele însuşiri ale spectacolului cinematografic, condiţionate de posibilităţile tehnice ale aparatului de filmat şi de mijloacele de creaţie ale montajului, au dat, în această perioadă, artei cinematografice putinţa de a cuprinde şi de a transmite convingător spectatorului ideile cele mai vaste, uneori şi cele mai complexe, mai generalizatoare din punct de vedere filozofic.

Pe atunci cinematograful era mut. Aceasta îi dădea însă o însuşire din cele mai importante. Îi dădea caracterul său internaţional, în înţelesul cel mai deplin al acestui cuvînt. Pe atunci în film vorbirea nu exista decît tipărită în subtitluri. Şi subtitlurile se puteau traduce în orice limbă, fără ca această traducere să turbure nici în cea mai neînsemnată măsură unitatea artistică şi caracterul organic al operei.

Ce s-a întîmplat mai tîrziu?

În cinematograful mut, noi, artiştii, am mers pe linia învingerii unor mari dificultăţi. Fiecare pas cerea încordare. Trebuia tot timpul să imaginăm ceva. Cinematograful mut a fost înţesat de invenţii artistice, fără de care el n-ar fi putut să crească şi să se dezvolte.

În perioada cinematografului mut, scenariile cinematografice constituiau un gen literar deosebit, spe-

cific. Erau aşa de originale, încît influenţau categoric literatura şi teatrul.

Cînd s-a ivit însă sunetul, şi pe ecran a apărut actorul care vorbeşte, cineaştii s-au întîlnit cu un alt actor, un actor care de data aceasta poseda o bogată experienţă, o bogată cultură adusă din teatru. Apoi cineaştii s-au întîlnit cu un scriitor nou, înarmat cu experienţa literaturii dramaturgice. Începe atunci o categorică influenţă de sens contrar: literatura şi teatrul vor să subordoneze cinematograful propriilor lor tradiţii. Această supunere directă la tradiţiile teatrale devine un fenomen larg, un fenomen de masă.

Sub ochii noştri am văzut slăbind, la cineaşti, vechea lor năzuinţă de a prezenta totul vizual, de a-l ajuta pe spectator să perceapă toate cu ochii şi de a-l face să se simtă zguduit de această percepţie nemijlocită.

Filmul a început deci să povestească tot mai multe lucruri prin cuvinte. Dispărea vechea nevoie de a trimite necontenit aparatul în căutarea adevărului, în căutarea realului, dibuit prin toate colţurile globului pămîntesc.

Tendinţa regizorului de a filma o stradă din Londra chiar la Londra, cu toate amănuntele şi particularităţile ei subtile şi inimitabile, ceea ce făcea din cutare stradă londoneză un adaos preţios la cunoaşterea de către spectator a vieţii reale, această nevoie artistică dispărea. Strada din Londra se construia liniştit în studio, pentru că regizorii de film urmau acum în munca lor o orientare teatrală. Se mulţumeau cu o imagine a străzii, convenţională, abstract generalizată, atît cît era necesar pentru a servi doar ca fundal dialogului verbal, devenit acum toată sarea filmului.

Uriaşa importanţă a vizionării directe şi totuşi discrete, observarea vieţii pe care ne-o aducea aparatul de filmat erau acum înlocuite cu povestirea

prin cuvinte, aşa cum se practică (şi cum este de altfel perfect natural să se practice) în teatru.

Treptat-treptat i se lua spectatorului minunata posibilitate de a vedea cu ochii adevărata viaţă, posibilitate pe care la timpul său o dezvoltase aşa de generos şi de fecund cinematograful mut.

Era ca şi cînd i s-ar fi oferit spectatorului, ca unui biet adolescent, o conferinţă cu lanterna magică despre Africa în locul unei călătorii în avion, din care ar fi văzut Africa cu propriii săi ochi. Eu şi mulţi din colegii mei păstrăm pînă astăzi trista senzaţie a sărăciei spectacolului cinematografic ori de cîte ori vizionăm acele filme moderne, unde toate mijloacele tehnice servesc să redea natura vie prin decoruri în definitiv moarte.

S-a pretins pe de altă parte că deplasările, expediţiile, s-ar fi dovedit a fi neavantajoase. Hollywood se declară extrem de satisfăcut că pe platourile lui găsim, sub formă de decoruri, toate oraşele din lume, decoruri prăfuite şi obosite de atîta întrebuinţare.

Cîteva jalnice rîuri, cîteva cîmpii de nisip şi doi-trei munţi din vecinătatea marelui orăşel cinematografic îşi tîrăsc o existenţă tristă, de „actori de figuraţie". S-au învăţat să se machieze, ca astfel să reprezinte Gangele, sau Sahara, sau Montblanc.

Cuvîntul, intrat în cinematograf o dată cu sunetul, mergea pe linia minimei rezistenţe. Urmînd-o, industriaşii şi artiştii se lăsau bucuros ispitiţi de mulţimea de obiecte gata făcute din vechea recuzită a literaturii şi a teatrului.

Dacă totul se poate povesti prin cuvinte, ca la teatru, de ce să trebuiască filmul să prezinte obiecte? Prezentarea costă mai mult decit istorisirea, aşa precum o călătorie costă mai scump decît o conferinţă.

Din considerente pur comerciale, din tendinţa de a ieftini costul filmului, iar pe de altă parte din

relativa ușurință și comoditate de a folosi direct procedee deja găsite în literatură și teatru, s-a format acel drum *sui generis* al spectacolului cinematografico-teatral, care a făcut ca în ultimul timp filmele să fie așa de asemănătoare cu piesele de teatru și atît de neasemănătoare cu splendidele, originalele, puternicele spectacole pe care ni le dădea altădată cinematograful mut!

Filmele sonore își pierd din ce în ce acel caracter internațional, care le făcea să fie înțelese de întreaga lume. Filmele realizate într-o țară și care rulează în altă țară își pierd aproape în întregime caracterul de operă de artă. Cînd spectatorul trebuie aproape tot timpul să citească cuvintele dialogului, vîrîte așa, fără cap, în cadru, trebuie să ne luăm gîndul ca prin compoziția pitorească a cadrului să-l impresionăm cît de cît pe spectator. Vocea actorului, care mai vorbește și într-o limbă străină, dăunează percepției noastre, ca zumzetul unui aparat de radio stricat.

O asemenea artă, în loc să-l concentreze pe spectator asupra perceperii directe a operei, în loc să-l captiveze cu totul, cum și trebuie să se întîmple în artă, dimpotrivă, îi dispersează, îi spulberă impresia.

Filmul de astăzi, filmul cu subtitluri, se prezintă literalmente ca o plimbare de agrement într-un autocar căruia i-am scos cauciucurile, amortizorul și arcurile. Personal nu simt de pe urma unor asemenea excursii altceva decît o indispoziție nervoasă.

Nici încercările de a dubla filmul sonor în altă limbă, prin vocile unor actori care nu fuseseră personal filmați, n-au dat rezultate mai bune.

Astfel, dacă admitem că procedeele prin care se realizează azi filmele sonore fac ca asemenea opere să aibă valoare deplină numai pentru un auditoriu strict național, trebuie atunci neapărat să conchidem că problema creării unui film pentru lumea întreagă

trebuie din nou pusă, de data asta cu şi mai mare energie, cu şi mai puternică convingere.

Repet încă o dată : accesibilitatea filmului pentru oamenii de pe tot globul dovedeşte pe deplin necesitatea istoriceşte determinată ca omenirea să facă schimb direct de idei, idei cu semnificaţie general umană.

De aceea, sînt profund convins că forţele artistice înaintate, în special artiştii tineri, încă destul de tineri pentru a fi îndrăzneţi şi hotărîţi, trebuie din nou să se îndrepte pe drumul greu şi anevoios al prezentărilor, adică al creaţiei vizuale.

Care sînt aceste căi ? Au făcut oare ceva artiştii, sau măcar încearcă ei a face ceva în acest domeniu ?

La asemenea întrebări nici eu, nici alţii nu putem încă răspunde destul de complet şi de concret.

Dar voi încerca mai întîi să atrag atenţia asupra unui gen special de filme, gen a cărui importanţă s-a definit cu deosebită claritate în timpul războiului.

Este documentarul de lung metraj. Ca şi jurnalul cinematografic de actualitate, el foloseşte faptele din realitate, prinse pe viu, dar armonizate prin montaj. Scopul urmărit este de a reda coerent spectatorului o anumită idee, uneori foarte generală, foarte abstractă. Documentarul de această speţă nu este o simplă informare. El se deosebeşte de jurnalul de actualităţi tot aşa cum un articol sau o schiţă dintr-un ziar diferă de un reportaj de sinteză.

Tocmai datorită proprietăţilor cinematografului deja arătate, avem dreptul să privim aceste filme documentare ca fenomene de înaltă artă.

Am avut prilejul să vizionez asemenea documentare de lung metraj, turnate în timpul războiului.

Ca pildă pot lua filmul american *Preludiul războiului* [1]. Foarte caracteristică este aci folosirea directă, îndrăzneaţă şi amplă a procedeelor de montaj descoperite pe vremea cinematografului mut.

In acest film se folosesc, reliefat și just, căile distincte prin care își exercită efectul asupra spectatorului cuvîntul, imaginea și muzica. Vocea crainicului îndeplinește cu tărie sarcina de a generaliza și rezuma situațiile abstracte. Fragmentele vizuale din acel film, fapte luate din Germania, Italia și Japonia, adică împrăștiate în spațiu pe o jumătate de glob pămîntesc, sînt armonizate și construite astfel încît prezentarea lor directă să-l convingă pe spectator, să-l convingă mereu mai tare, pe următoarele trei principale idei:

1. Fascismul reprezintă o disciplină obtuză, care aruncă pe om în sclavie (apar aci cohortele în continuă și mecanică mișcare ale organizațiilor fasciste din Germania, Italia și Japonia).

2. Fascismul este o înșelare organizată a maselor largi (cadre cu mulțimi, stăruitor repetate; mii de oameni cuprinși de o agitație de stihie, capete de oameni înghesuiți ca icrele, mîini isterice, totul filmat de la distanță, astfel încît să nu se poată distinge fețele, producînd prin aceasta o impresie aproape directă de furnicar răscolit. Cadrele sînt filmate și în Germania, și în Italia, și în Japonia).

3. Fascismul înseamnă dominația absolută a unei clici de indivizi nedemni, care exploatează în mod organizat instinctele întunecate ale omenirii (prezentarea permanentă, stăruitoare și în prim-plan a conducătorilor fasciști, în special în clipele exaltării lor oratorice, care evocă ceva apropiat de demență și idiotizare).

Toate aceste trei linii principale vor fi, cu o perseverență mereu reînnoită, realizate prin diferite combinații de montaj.

Impresia produsă de faptele percepute vizual, îmbinată cu expunerea abstractă generalizantă a crainicului, capătă atunci o forță imensă.

Personal nu pot spune că prefer o astfel de tratare primitivă, așa cum ne-o prezintă acest film.

Dar recunosc că forţa ei de înrîurire asupra spectatorului este totuşi neîndoielnică.

Apoi, asemenea filme au caracter internaţional deplin. Sînt accesibile tuturora, iar glasul crainicului poate fi tradus în altă limbă fără a se turbura valoarea impresiei. Cît despre montajul de imagini vizuale, acesta nu are nevoie de traduceri.

Las deschisă problema muzicii pentru filmul descris mai sus, fiindcă muzica este folosită aci după şablonul obişnuit.

Sînt convins că documentarul de lung metraj este un gen care va dobîndi în perioada de după război o însemnătate mereu mai mare, în primul rînd, pentru că accesibilitatea lui pentru popoarele din întreaga lume nu poate fi pusă la îndoială şi, în al doilea rînd, pentru că, datorită acestei însuşiri, el poate fi larg folosit la cunoaşterea profundă şi deplină a popoarelor între ele, precum şi în măsură însemnată la exprimarea vie, concretă, a ideilor cu valoare general umană.

Sarcina artiştilor din acest domeniu este să găsească procedee mai subtile de a reda artistic nu numai idei primitive generale, dar şi evoluţia lor profundă pe plan filozofic şi descriptiv.

Subliniez încă o dată uriaşa importanţă a documentarului pentru cunoaşterea reciprocă între popoare. Adevărul, informaţia autentică despre un popor, trebuie să-l ştim arăta nu prin pilde particulare, localizate într-un loc sau altul, ci mai amplu, de regulă dezvăluind esenţa istorică a fiecărui fenomen în parte.

Vreau să mă refer la încă o cale pe care pot fi îndreptate căutările de forme noi.

Ştim prea bine că vorbirea omenească, limbajul, este nu momentul cel dintîi, ci tocmai cel din urmă, momentul culminant de exprimare a stărilor sufleteşti. Ca să vorbim la figurat, cuvîntul este oarecum spuma care fierbe pe creasta valului ridicat şi

ajuns la maxima lui înălțime. Cuvîntul este organic precedat de marea bogăție de manifestări mimice de care dispune omul și pe care noi le descifrăm așa de lesne și de limpede pe prim-planurile actorilor din cinematograful mut.

Există cuvinte care se contopesc atît de direct cu gestul, încît sensul lor nu este decît o ultimă completare la sensul citit deja pe fața omului. Intonația lor posedă o forță de înrîurire pur muzicală. În aceste cuvinte se dezvăluie oarecum taina frazei muzicale pe care ascultătorul o percepe dintr-o dată. Nu ca o îmbinare formală de sunete, ci ca un limbaj propriu al compozitorului, capabil a exprima simțăminte și gînduri precise. Un asemenea cuvînt îl înțelege aproape deplin orice om, indiferent de limba în care a fost auzit.

În arta cinematografului ne-am aflat cîndva foarte apropiați de un asemenea cuvînt. În filmele mute el apărea imprimat, totuși chiar în literele mute avea acea intonație convingătoare a cuvîntului rostit.

Eu nu sînt de părere că vorbele folosite în cinematograful mut sub formă de titluri erau un limbaj artificial și sărăcit. Căci acest limbaj consta din cuvinte bine alese și nu apărea decît atunci cînd nevoia lui se ivea pe creasta valului de sentimente și gînduri deja deslușite de spectator în mimica actorului. Asemenea cuvinte sînt cu adevărat înțelese de toți. A te bizui pe ele în căutarea unui nou gen de filme accesibile tuturora este, după părerea mea, o înaltă sarcină, pentru rezolvarea căreia nu trebuie să ne precupețim forțele creatoare.

În legătură directă cu cuvîntul de acest fel se află muzica, element de asemenea incontestabil și organic necesar oricărui film.

Legătura dintre muzică și cinematograf nu e întîmplătoare. Construcția profund ritmică a oricărui film este muzicală prin esență. Filmele mute, cu toate că sunetul nu putea fi înregistrat direct pe

peliculă, nu puteau să existe, şi nici n-au existat vreodată fără acompaniament muzical. Se poate însă cu siguranţă spune că folosirea muzicii în film este departe de a fi epuizat pînă azi toate posibilităţile de care este capabilă.

Multe filme, aşa-numitele filme muzicale, deşi nu sînt pline pînă la margini cu muzică, nu-s în fond decît transpunerea directă pe ecran a unei operete, montabilă pe orice scenă de teatru sau de estradă.

Marea însuşire a muzicii de a conţine un înţeles adînc, asemănător celui din cuvîntul patetic, aproape că nu este de loc folosită de cineaşti. Deci tocmai spre o asemenea muzică trebuie să se îndrepte azi gîndirea creatoare a artiştilor.

Ar fi absurd şi stupid să se interpreteze spusele mele ca o dorinţă de a desfiinţa genul filmului sonor sau de a se extirpa din toate filmele viitoare dialogul, înlocuindu-l cu laconism şi muzică.

Ideile pe care le-am exprimat aci nu-s decît o constatare a năzuinţei ivite în lumea întreagă, năzuinţa spre o puternică unire între popoare. Ceea ce reclamă căutări creatoare din partea artiştilor, pentru a crea un nou gen de filme, care să corespundă acestei cerinţe a lumii.

Alături de filmul sonor, ajuns pe o treaptă înaltă în dezvoltarea artei noastre, trebuie să ia naştere şi să progreseze un nou gen de filme. Trebuie să adunăm cu pasiune şi înflăcărare toate experimentele şi încercările artiştilor, spre a găsi filmul cel nou, filmul pentru întreaga lume. Şi în toate acestea să nu uităm imensele bogăţii cuprinse în experienţa cinematografului mut.

*1945*

# NOTE

CUM AM DEVENIT REGIZOR. Articolul a fost scris de V. I. Pudovkin în vederea unei culegeri purtînd același titlu: *Cum am devenit regizor*. (Goskinoizdat, 1946, pag. 186—200.) Ulterior, autorul aduce unele modificări articolului, pentru o nouă culegere, intitulată *Artiștii poporului din U.R.S.S.* Ceea ce publicăm aci corespunde unei copii dactilografiate, păstrată în arhiva lui V. I. Pudovkin.

[1] In anul 1920 V. I. Pudovkin intră la Școala cinematografică de stat nr. 1 de pe lîngă Direcția unională de fotocinematografie a Comisariatului Poporului pentru Invățămînt a R.S.F.S.R. La început Pudovkin frecventează cursurile de la studioul lui L. V. Kuleșov. Cum însă L. V. Kuleșov pleacă pe front pentru a filma un jurnal de actualități, V. I. Pudovkin trece la studioul lui V. R. Gardin — organizatorul și primul director al Școlii cinematografice de stat. Aci V. I. Pudovkin ia parte activă la toate lucrările de creație ale studioului, în special la realizarea celui mai mare film de agitație din perioada războiului civil, *Secera și ciocanul* (*In zilele grele*, 1920—1921). In anul 1922 V. I. Pudovkin se întoarce la studioul lui L. V. Kuleșov, unde avea să rămînă pînă în 1924, cînd studioul este desființat. In acești ani V. I. Pudovkin ia parte nu numai la lucrările experimentale didactice ale studioului, dar și, sub conducerea lui L. V. Kuleșov, la realizarea filmelor *Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor* (1923) și *Raza morții* (1924).

[2] *Zarhi N. A.* (1905—1935) — Artist emerit al R.S.F.S.R., dramaturg cinematografic. Cele mai cunoscute scenarii ale lui N. A. Zarhi sînt: *Mama* (scris după opera cu același titlu a lui M. Gorki) și *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*. Colaborarea

între N. Zarhi și V. Pudovkin a avut o însemnătate uriașă pentru creația ambilor artiști. Filmele realizate de Pudovkin după scenariile lui Zarhi au însemnat etape marcante în istoria cinematografiei sovietice. N. Zarhi a mai scris și scenariile: *Vila familiei Golubin* (1923), *Izbînda femeii* (1925), *Victoria* (*Cel mai fericit*, 1935), libretul filmului *Bulat-Batîr* (1927) și piesa *Ulița bucuriei* (1933).

[3] *Doller M. I.* (1889—1952) — regizor de filme. A lucrat în cinematografie din anul 1924. Începînd cu realizarea filmului *Mama*, Doller a lucrat împreună cu Pudovkin la început în calitate de asistent, iar după aceea în calitate de coregizor.

[4] *Pămînt* (1930) — film al regizorului A. P. Dovjenko, realizat după propriul lui scenariu.

[5] *Golovnea A. D.* (născut în 1900) — artist emerit al R.S.F.S.R., operator cinematografic, unul din inițiatorii școlii realiste sovietice a măiestriei operatorului. Activitatea lui creatoare a început și s-a dezvoltat un timp îndelungat în colaborare cu Pudovkin. Filmele: *Mama*, *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului*, *Urmașul lui Ginghis-han*, *Minin și Pojarski*, *Suvorov*, *Amiralul Nahimov* și altele au exprimat viu trăsăturile principale ale stilului de operator al lui Golovnea. A. D. Golovnea este profesor la Institutul unional de cinematografie și autor al unui număr de lucrări teoretice asupra artei operatorului.

[6] Scenariul filmului *Dezertorul* a fost scris de ziariștii L. Lazebnikov și M. Krasnostavski. Autorii n-aveau experiență și au făcut greșeli serioase. La transformarea scenariului a participat într-o mare măsură N. Agadjanova-Șutko — autoarea scenariului *Anul 1905*, după care a fost realizat filmul *Crucișătorul Potemkin* (1925).

[7] *Cerkasov N. P.* (1884—1944) — actor de teatru și de cinematograf. A interpretat rolul lui Suvorov în filmul *Suvorov* al lui Pudovkin. A fost actor la teatrul *Bauman* din Moscova. A jucat în filmele *Djiulbars* (1936), *Apărarea Țarițînului* (1942) și altele.

[8] *Vasiliev D. I.* (născut în 1900) — regizor de filme, lucrează în cinematografie din anul 1924. A luat parte la crearea a peste douăzeci de filme în calitate de regizor secund, de regizor și coregizor. A lucrat cu Pudovkin la filmele *În numele Patriei*, *Amiralul Nahimov*, *Jukovski*.

REGIZORUL DE FILME ŞI MATERIALUL CINEMATOGRAFIC. Lucrarea a fost scrisă de V. I. Pudovkin în pauza dintre realizările filmelor *Mama* şi *Sfîrşitul Sankt-Petersburgului*, în anul 1926, şi a apărut în acelaşi an la editura *Kinopeciat*. Lucrarea a avut, la timpul ei, un rol însemnat în afirmarea principiilor teoretice ale orientării realiste în arta cinematografică. Cartea a atras atenţia opiniei publice a cineaştilor şi a fost tradusă în multe ţări, iar în Anglia a apărut în mai multe ediţii. Toate vederile de sinteză ale autorului, concluziile şi propunerile sale, pînă la pildele cele mai mici, se întemeiază, firesţe, pe experienţa specifică a cinematografului mut. In volumul de faţă, lucrarea se publică după textul cărţii, cu excluderea părţilor care aveau o însemnătate strict practică pentru producţia filmelor mute.

[1] Drept pildă poate servi scenariul primului film rusesc *Stenka Razin* (1908), publicat în cartea lui B. S. Lihaciov *Cinematograful în Rusia* (1896—1926), Leningrad, 1927, pp. 53—56.

[2] In această părere a lui V. I. Pudovkin, ca şi într-o serie de alte pasaje din lucrarea de faţă, se manifestă înrîurirea teoriei formaliste a „cinematografului de montaj", care acordă procedeelor regizorale formale primatul asupra oglindirii în cinematograf a realităţii autentice. Ulterior, Pudovkin a renunţat complet la aceste concepţii.

[3] *Griffith D.* (1875—1948) — cineast burghez american, cunoscut regizor de filme, unul din promotorii artei cinematografice.

Drumul creator străbătut de acest artist în perioada luptei ascuţite de idei de la Hollywood este tragic. Începîndu-şi munca de cineast în anul 1908, Griffith a făcut foarte mult pentru dezvoltarea cinematografiei americane, mai cu seamă în domeniul îmbogăţirii mijloacelor de expresie ale acestei arte. In 1932 a fost silit să-şi înceteze activitatea creatoare.

Opera lui este extrem de contradictorie. Alături de filme progresiste despre viaţa oamenilor simpli din S.U.A., Griffith a creat şi filme foarte reacţionare, străbătute de idei şovine, rasiste şi alte concepţii duşmănoase poporului.

Griffith a realizat aproape două sute de filme. Cele mai cunoscute sînt: *Iudith din Betulia* (1913), *Intoleranță* (1916), *Inima lumii* (1918), *Mlădițe frînte* (1919), *Departe, la răsărit* (1920), *Orfanii furtunii* (1922), *America* (1924), *Abraham Lincoln* (1930).

Filmul *Intoleranță* tratează această temă de pe poziții naționaliste. E vorba de intoleranța de castă și de intoleranța religioasă, care, chipurile, ar fi existat dintotdeauna în societatea omenească.

[4] *Eisenstein S. M.* (1898—1948) — artist emerit al R.S.F.S.R., unul din inițiatorii și din fruntașii artei cinematografice sovietice; regizor de filme, scenarist, pedagog și teoretician cinematografic. Și-a început activitatea creatoare în anul 1921 ca pictor și regizor la Teatrul Proletcultului, trecînd apoi (în 1923) în cinematografie. În anul 1925 Eisenstein a realizat filmul *Crucișătorul Potemkin*, care, împreună cu filmul lui V. Pudovkin *Mama*, a inaugurat o nouă etapă în evoluția artei cinematografice sovietice. În afară de aceasta, a mai realizat filmele: *Greva* (1924), *Octombrie* (1927), *Vechiul și noul* (1929), *Alexandr Nevski* (1938). Din filmul său *Ivan cel Groaznic* nu a realizat pe platou decît seria I (1944).

[5] *Fiul maestrului* — titlul sub care a rulat filmul american *Tăticul*, realizat de regizorul Mason Hopper în anul 1923.

[6] *Tisse E. K.* (născut în 1897) — artist emerit al R.S.F.S.R., unul din cei mai vechi operatori sovietici de cinema, care a adus o mare contribuție la dezvoltarea măiestriei operatorului. Lucrează în cinematografie din anul anul 1917. A condus imaginea în filmele: *Secera și ciocanul* (1921), *Greva* (1924), *Crucișătorul Potemkin* (1925), *Alexandr Nevski* (1938), *Ivan cel Groaznic* (1944), *Întîlnire pe Elba* (1949), *Compozitorul Glinka* (1952) și altele. E. Tisse este profesor la Institutul unional cinematografic de stat.

[7] *Atac asupra poștei din Virginia* — titlul sub care a rulat filmul american *Blîndul David*, realizat de regizorul Henry King în anul 1921 (cu Richard Barthelmess și Ernest Torrens în rolurile principale).

[8] *Epavele dintr-un naufragiu* — titlul sub care a rulat filmul american *Masculin și feminin*, realizat de regizorul Cecil B. de Mille în anul 1919.

[9] *America* — film american realizat de regizorul D. Griffith în anul 1924 după romanul lui William Chambers (cu participarea artistului Llyonel Barrymore).

[10] *Cascada vieții* — titlul sub care a rulat filmul american *Departe, la răsărit*, realizat de regizorul D. Griffith în anul 1920 după piesa lui Lotty Blair Parker *Drum spre răsărit* (cu Lilian Gish și Richard Barthelmess în rolurile principale).

[11] *Raza morții* (1924) — filmul regizorului L. Kuleșov, după scenariul lui V. Pudovkin. Rolul părintelui Revo, șeful complotiștilor, a fost interpretat de V. Pudovkin.

[12] *Insula corăbiilor naufragiate* — film american realizat de regizorul Maurice Tourneur în anul 1923, inspirat după operele lui Jules Verne.

[13] V. Pudovkin are în vedere filmul *Registrator de colegiu*, realizat în anul 1925 de regizorii I. Jeleabujski și I. Moskvin după povestirea lui Pușkin *Căpitanul de poștă*. Rolul principal al lui Simeon Vîrin l-a interpretat I. Moskvin.

[14] *Kuleșov L. V.* (născut în 1899) — artist emerit al R.S.F.S.R., doctor în știința artelor, profesor la Institutul unional cinematografic de stat. Unul din primii regizori sovietici de cinema. In Școala cinematografică de stat nr. 1 (actualmente Institutul unional cinematografic de stat) el a organizat în anul 1919 un studiou pe care Pudovkin l-a frecventat din 1922 pînă în 1924. Filmele cele mai cunoscute ale lui L. V. Kuleșov sînt: *Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor* (1924), *Raza morții* (1925), *După lege* (1926), *Marele consolator* (1934), *Siberienii* (1940).

[15] *Cerșetoarea din Stambul* — film american realizat de regizorul Tod Browning în anul 1920 (în rolul principal, artista Priscilla Dean). La noi în țară filmul a rulat sub titlul *Fecioara din Stambul* (n. ed.)

[16] *Mănuși de piele* — titlul sub care a rulat filmul american *Sub nume străin*, realizat de regizorul Harry Pollard în anul 1923.

[17] *Greva* (1924) — primul film realizat de S. Eisenstein. Tema filmului este mișcarea revoluționară a clasei muncitoare din Rusia țaristă.

[18] *În afara legii* — titlul sub care a rulat filmul american *Negrul Bill*, realizat de regizorul Tod Browning în anul 1921.

SCENARIUL CINEMATOGRAFIC. Lucrarea a fost scrisă de V. I. Pudovkin în 1926 și publicată în același an de editura *Kinopeciat*. Broșura descria experiența cîștigată în crearea de scenarii pentru filme mute. O dată cu dezvoltarea cinematografului sonor, formele și metodele de creare a scenariului s-au modificat în multe privințe. Ulterior, însuși V. I. Pudovkin a renunțat la unele teze, expuse în 1926. În această culegere se publică numai fragmente din menționata broșură, deoarece multe din părțile ei și-au pierdut în prezent însemnătatea practică.

[1] Vezi nota 7 la articolul *Regizorul de filme și materialul cinematografic*.

[2] Vezi nota 16 la articolul *Regizorul de filme și materialul cinematografic*.

[3] Vezi nota 17 la articolul *Regizorul de filme și materialul cinematografic*.

[4] *Intoleranță* — film american, realizat de regizorul D. Griffith în anul 1916.

FACTORUL TIMP IN PRIM-PLANURI. Articolul a fost scris pe baza experienței aplicării, în filmul artistic, a filmării cu *Zeitlupe*. *Zeitlupe (lupa timpului)* a fost larg aplicată de V. Pudovkin cînd a lucrat la filmul *O întîmplare banală* (1930). Această experiență s-a oglindit și în articolul de față, care a stîrnit interes în cercurile cele mai largi de cineaști și a fost tradus peste hotare. Se publică aci după textul revistei *Proletarskoe kino (Cinematograful proletar* — n. t.), Moscova, 1932, nr. 1, cu mici prescurtări.

[1] Filmul *Vechiul și noul* a început să fie lucrat de regizorii S. Eisenstein și G. Alexandrov după un scenariu scris în comun în anul 1926. Filmarea a fost suspendată, deoarece

S. Eisenstein și G. Alexandrov erau ocupați, în cursul anului 1927, cu realizarea filmului *Octombrie*. Munca în legătură cu filmul *Vechiul și noul* n-a fost terminată decît în 1929.

[2] *Epstein, Jean* — regizor de cinema francez, unul din membrii activi și teoreticieni ai grupului formalist *Avangarda*. Și-a început activitatea cinematografică la începutul deceniului al treilea. Dintre filmele realizate de regizor în acea perioadă, trebuie să amintim *Preafrumoasa nivernează* (1923), *Inimă credincioasă* (1923), *Prăbușirea casei Usher* (1928).

[DESPRE MONTAJ.] Pînă acum nu se știe data precisă cînd a fost scris articolul. Deoarece V. I. Pudovkin vorbește în acest articol despre existența de cincizeci de ani a cinematografului, e clar că articolul a fost scris după 1945. Îl publicăm aci pentru întîia oară, după manuscrisul autorului, păstrat în arhiva lui E. N. Foss.

[1] *Rotha, Paul* (născut în 1907) — cunoscut critic, istoric și regizor de cinema englez, specialist în filme documentare. A scris o serie de cărți, dintre care citățm: *Cinematograful pînă în zilele noastre* (1929), *Celuloidul, element principal în cinematograful de astăzi* (1931), *Filmul documentar* (1940). Multe din filmele documentare realizate de Paul Rotha sînt cunoscute și dincolo de hotarele Angliei. Astfel sînt: *Fața Britaniei* (1934), *Viața începe din nou* (1936), *Lumea abundenței* (1943), *Pămîntul făgăduinței* (1945) și altele.

[2] Vezi articolul lui S. Eisenstein *Montaj 1938*, publicat în revista *Arta cinematografică*, 1939, nr. 1. (Vezi și volumul *S. M. Eisenstein, Articole alese*, Ed. Cartea rusă, 1958.)

[3] *Priestley, John Boynton* (născut în 1894) — scriitor englez burghez din zilele noastre. Autorul romanelor *Tovarăși buni, Ei hoinăresc prin oraș* și al populareloe piese *Cotitura primejdioasă, Timpul și familia Convey, Cornelius* și altele. În piesele lui J. Priestley se face o interesantă experiență cu libera mișcare a acțiunii spectacolului în timp, cu întoarceri la trecut, salturi în viitor sau în întîmplări care ar fi existat „dacă...". La aceasta se referă Pudovkin cînd amintește de Priestley.

[4] *Ceapaev* (1934) — excelentul film sovietic al regizorilor G. N. și S. D. Vasiliev, realizat după propriul lor scenariu, scris pe baza operei cu același titlu a lui D. Furmanov.

[5] *Ford, John* (1895) — renumit regizor de cinema american. Cele mai cunoscute filme ale lui sînt: *Patrula pierdută* (1934), *Denunțătorul* (1935), *Uraganul* (1937), *Diligența* (1939), *Tînărul Mr. Lincoln* (1939), *Fructele mîniei* (1940), *Drumul tutunului* (1941), *Ce verde era valea mea!* (1942).

ACTORUL IN FILM. S-a publicat pentru întîia oară în volum separat la Leningrad (Editura Academiei de stat pentru artă, 1934).

Cartea a fost scrisă pe baza raportului amănunțit pe care V. I. Pudovkin l-a citit timp de patru zile, în luna decembrie 1933, în cercul colaboratorilor științifici ai Academiei de stat pentru artă la Leningrad. Problemele pregătirii actorului de filme se aflau pe acea vreme în centrul atenției opiniei publice cinematografice. Cartea lui V. I. Pudovkin elucidează pentru întîia oară probleme teoretice și practice din cele mai arzătoare din acest domeniu, ca de pildă raportul dintre teatru și cinematograf, dintre actorul de scenă și actorul de ecran, esența măiestriei actorului în film. Lucrarea a stîrnit un viu ecou în rîndurile cineaștilor și a jucat un rol important nu numai în dezvoltarea teoriei, dar și în practica însușirii în cinematograf a sistemului lui Stanislavski. A fost tradusă în multe limbi străine și editată în Anglia, Italia, Japonia etc. In prezenta culegere reproducem integral textul lucrării.

[1] Mai just — MHAT nr. 1. Așa se numea Teatrul Academic de artă din Moscova „M. Gorki", spre deosebire de MHAT nr. 2, format din primul studiou al MHAT-ului. (MHAT nr. 2 a fost desființat în anul 1936.)

[2] Mai just: teatre sovhozo-colhoznice. Au apărut, în mare număr, la începutul deceniului al patrulea, pentru deservirea populației sătești. Teatrele sovhozo-colhoznice au jucat un rol important în dezvoltarea politică și culturală a satului. In anul 1934 existau 114 teatre de acest gen.

[3] *Meyerhold, V. E.* — om de teatru, a cărui activitate a jucat un rol important în istoria teatrului sovietic. Creaţia lui Meyerhold a avut un caracter contradictoriu, îmbinînd căutările de forme noi în arta teatrală cu manifestări de formalism, pseudoinovaţie şi sociologism vulgar.

V. I. Pudovkin consideră greşite montările pieselor de teatru clasice de către Meyerhold (*Pădurea, Revizorul* etc.). „Modernizînd" operele clasice, teatrul lui Meyerhold denatura esenţa lor ideologică, reducîndu-le întruparea scenică la trucuri excentrice.

[4] *Elanul* — spectacol pus în scenă în anul 1932 la Teatrul realist de către regizorul N. P. Ohlopkov, după o piesă de V. P. Stavski, consacrată înverşunatei lupte de clasă din Kuban în perioada colectivizării.

[5] Înţelegerea formalistă a actorului ca „model", un fel de model mecanic, manechin, s-a format în Şcoala cinematografică de stat Nr. 1, în studioul lui L. V. Kuleşov. Conţinutul principal al acestei noţiuni este negarea completă a „retrăirii" în jocul actorului, lipsa unei abordări psihologice, lăuntrice a rolului. Se cerea „modelului" un antrenament fizic multilateral şi executarea oarbă, precisă a cerinţelor regizorului.

Această comportare faţă de actor a pătruns în arta cinematografică sovietică prin teatrul burghez decadent, opus curentului realist din scena rusă, în special opus şcolii MHAT-ului. „Modelul" în accepţia stanislavskiană este actorul zis „tip", actorul meşteşugar, ceea ce de fapt înseamnă o negare a actorului ca artist, creator de personaje omeneşti.

După ce a plecat din studioul lui L. V. Kuleşov, V. I. Pudovkin a dus, atît în activitatea sa teoretică, cît şi în practică, o luptă consecventă împotriva teoriei actorului „model".

Ulterior, la începutul deceniului al patrulea, Kuleşov, trecînd definitiv pe poziţiile artei realiste, a renunţat el însuşi la concepţia actorului „model".

[6] *Suprematism* — curent formalist în pictura burgheză de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, caracterizat prin absenţa oricărei zugrăviri a realităţii şi prin înlocuirea acesteia cu o combinaţie vagă de planuri abstracte multicolore.

[7] *Furtuna* (1934) — filmul regizorului VI. Petrov după piesa cu același titlu de A. N. Ostrovski.

[8] Pudovkin are probabil în vedere directiva lui Lenin din 27 ianuarie 1922, trimisă Comisariatului Poporului pentru Învățămînt pe numele tovarășului Litkens. În acest document sînt date indicații cu privire la caracterul reprezentațiilor de cinematograf, pentru care trebuie să fie stabilită o anumită proporție între filmele artistice și cele de actualități.

[9] *Opinia publică* — film american, realizat de regizorul Charlie Chaplin în 1923 după propriul său scenariu. Filmul, care povestește istoria tragică a doi îndrăgostiți, a constituit de fapt un act de acuzare împotriva moralei burgheze.

[10] FEX — denumire prescurtată a Fabricii actorului excentric, cum se chema teatrul formalist din Leningrad (1921-1923), iar după aceea grupul cinematografic (1924-1931) constituit sub conducerea regizorilor G. Kozințev și L. Trauberg. În deceniul al treilea „Fecșii" — cum erau numiți Kozințev și Trauberg — au realizat filmele: *Aventura Oktiabrinei, Mișka împotriva lui Iudenici, Roata dracului, Mantaua, Uniunea marii cauze* (U.M.C.), *Noul Babilon*. În anul 1931, o dată cu realizarea filmului *Singură*, a început o cotitură netă în creația lui G. Kozințev și L. Trauberg de la excentrism la realism. Artiștii renunță la denumirea formalistă a grupului lor — FEX. În perioada despre care scrie Pudovkin, artiștii G. Kozințev și L. Trauberg lucrau la realizarea filmului *Tinerețea lui Maxim* (1934) — prima serie din trilogia despre Maxim, care a marcat, împreună cu *Ceapaev* și alte filme, afirmarea realismului socialist în arta cinematografică.

[11] *Marele consolator* (1933) — film realizat de regizorul L. Kuleșov. Baza filmului o constituie cîteva nuvele ale lui O'Henry, precum și unele fapte din însăși biografia scriitorului.

[12] Pentru amănunte cu privire la metoda repetițiilor, utilizată la realizarea filmului *Marele consolator*, vezi volumele lui L. V. Kuleșov: *Metoda repetițiilor în cinematograf* (Editura fotocinematografică, 1935) și *Practica regiei cinematografice* (Goslitizdat, Moscova, 1935), cap. *Metoda repetițiilor în cinematograf*.

[13] *V. V. Baranovskaia* a interpretat în anul 1926, cînd era actriță la MHAT, rolul Nilovnei din filmul *Mama*, iar în anul 1927, în filmul *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* — rolul soției unui muncitor.

[14] Filmul *Dezertorul*, realizat de V. I. Pudovkin în 1933, a fost consacrat mișcării muncitorești revoluționare din Germania.

[15] *Șaporin I. A.* (născut în 1889) — cunoscut compozitor și muzicolog sovietic. Chiar de la începutul dezvoltării cinematografului sonor ia parte activă la crearea muzicii pentru filme. I. A. Șaporin a scris muzica pentru filmele lui V. I. Pudovkin: *Dezertorul, Victoria, Minin și Pojarski, Suvorov.*

[16] *Vahtangov E. B.* (1883-1922) — eminent om de teatru, actor și regizor al MHAT-ului. În ultimii ani ai vieții a condus studioul nr. 3 al MHAT-ului, care a primit în anul 1926 numele de Teatrul de stat E. Vahtangov.

[17] *Knipper-Cehova O. L.* (1870-1959) — artistă a poporului a U.R.S.S., una din cele mai de seamă reprezentante ale primei generații de actori ai MHAT-ului. În piesa *O lună la țară*, pusă în scenă la Teatrul de Artă din Moscova pentru prima oară în anul 1909, O. L. Knipper-Cehova interpreta rolul Nataliei Petrovna, K. S. Stanislavski — rolul lui Rakitin. (Cu privire la reprezentarea acestei piese, vezi K. S. Stanislavski *Viața mea în artă*, cap. *O lună la țară.*)

[18] E vorba de punerea în scenă a piesei lui A. N. Afinoghenov *Omul ciudat* în anul 1931 la MHAT nr. 2 și a lui *Hamlet* de Shakespeare în 1932 de către regizorul M. P. Akimov la Teatrul Vahtangov.

[19] E vorba de încercarea lui Stanislavski de a introduce o bătrînă țărancă, potrivită ca tip, în spectacolul *Puterea întunericului* de L. N. Tolstoi, pus în scenă la Teatrul de Artă din Moscova în anul 1902.

[20] *Diderot, Denis* (1713-1784) — unul din cei mai mari reprezentanți ai iluminismului burghez francez din secolul al XVIII-lea, filozof materialist, scriitor, teoretician al artei, șef al enciclopediștilor. V. Pudovkin se referă la lucrarea lui Diderot *Paradox cu privire la actor*, scrisă în 1773. Această carte a jucat un rol uriaș în dezvoltarea curentului realist în arta actoricească.

[21] *Coquelin, Benoît-Constant* (1841-1909) — eminent actor comic francez. De o măiestrie de virtuos, Coquelin poseda o strălucită tehnică profesională. Adept convins al așa-numitei școli a reprezentării, el contesta necesitatea retrăirii scenice. Aceste concepții au fost expuse de el în cartea *Arta actorului* (1886). A fost în turneu în Rusia în anii 1889 și 1891.

[22] *Karatîghin V. A.* (1802-1853) — cunoscut actor rus, tragedian, în interpretarea căruia principiul rațional predomina asupra dezvăluirii sentimentului, iar năzuința de a da la iveală o formă scenică reliefată punea în umbră naturalețea și simplitatea adevăratelor sentimente. In deceniul al cincilea al secolului trecut, sub influența curentului realist în teatrul rus, care se afirma viguros, Karatîghin și-a revizuit pozițiile estetice.

[23] Rolul doctorului Stockman în piesa cu același titlu a lui H. Ibsen a fost pentru întîia oară jucat de K. S. Stanislavski la Teatrul de Artă din Moscova în anul 1900.

[24] *Hmeliov N. P.* (1901-1945) — artist al poporului al U.R.S.S., unul din cei mai mari actori ai MHAT-ului. Interpreta rolul bătrînului paznic în piesa *Inimă fierbinte* a lui A. N. Ostrovski, începînd din anul 1926.

[25] *Livanov B. N.* (născut în anul 1904) — artist al poporului al U.R.S.S. Din anul 1924 — actor al MHAT-ului. V. I. Pudovkin se referă la interpretarea acestuia în rolul muncitorului german Karl Renck din filmul *Dezertorul* (1933).

[26] *Menjou, Adolphe* (născut în 1890) — actor american de cinema, care lucrează la Hollywood din 1916. S-a făcut cunoscut interpretînd unul din rolurile principale din filmul lui Chaplin *Opinia publică* (1923). A jucat în filmele *Cercul matrimonial* (1924), *Raiul oprit* (1924), *Maroc* (1930), *O sută de bărbați și-o fată* (1937) și multe altele.

[27] Despre *Raza morții* vezi nota 12 la articolul *Regizorul de cinema și materialul cinematografic*. *Mr. West* — titlul prescurtat al filmului *Extraordinarele aventuri ale lui Mr. West în țara bolșevicilor*, realizat de regizorul L. Kuleșov în anul 1924, după scenariul lui N. Aseev.

[28] *Foghel V. P.* (1901-1929) — actor de film, a început să lucreze în cinematograf din anul 1921. In scurta perioadă

a activității sale cinematografice a jucat douăsprezece roluri, dintre care cele mai cunoscute sînt: șahistul din *Febra șahistă* (1925), asasinul Deinin din *După lege* (1926), casierul din *Fata cu cutia* (1927), prietenul casei din *Strada Meșcianskaia a treia* (1927). *Komarov S. P.* (născut în 1891) — artist emerit al R.S.F.S.R., actor la Studioul actorului de cinema. Lucrează în cinematografie din anul 1920. Rolurile sale cele mai cunoscute au fost: polițaiul din *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* (1927), Grișin, patronul atelierului de cizmărie din *Periferia* (1930), colonelul german din *Șciors* (1939), prințul Trubețkoi din *Minin și Pojarski* (1939).

Ambii actori au frecventat în deceniul al treilea, împreună cu Pudovkin, studioul lui Kuleșov.

[29] Mai just — *Mejrabpomfilm*, organizație cinematografică care a existat la Moscova între anii 1928-1936, creată după lichidarea societății pe acțiuni *Mejrabpom Rusi*. V. I. Pudovkin a lucrat în studioul *Mejrabpomfilm* pînă la lichidarea acestuia.

[30] În timpul călătoriei de serviciu în Germania, în anul 1929, V. Pudovkin a interpretat acolo rolul lui Feodor Protasov în filmul *Cadavrul viu*, pe care l-au realizat în comun firmele *Mejrabpomfilm* și *Prometeus film*.

[31] *Stroheim, Erick von* (născut în 1885) — cunoscut regizor și actor de cinema. A început să lucreze în cinematografia americană din anul 1915. Cele mai cunoscute filme ale lui sînt: *Bărbații orbi* (1919), *Femeile par proaste* (1922), *Rapacitate* (1923), *Văduva veselă* (1925), *Marșul nupțial* (1928). În 1935, certîndu-se cu patronii cinematografiei din Hollywood, Stroheim părăsește America și lucrează ca actor de cinema la Paris. După reîntoarcerea la Hollywood, în anul 1940, el își continuă activitatea actoricească mai cu seamă în roluri de eroi negativi.

REALISMUL, NATURALISMUL ȘI SISTEMUL LUI STANISLAVSKI. Articolul a fost scris de V. Pudovkin în legătură cu discuțiile despre realism și naturalism, din acea epocă, între oamenii de artă. Publicat în revista *Iskusstvo kino*, nr. 2, 1939. Articolul era o urmare a sintetizărilor teoretice ale lui

Pudovkin în legătură cu experienţa aplicării în cinematografie a sistemului lui Stanislavski. Concepţiile lui Pudovkin în această problemă mai fuseseră expuse înainte în cartea lui *Actorul în film* (1933-1934), precum şi într-o serie de articole. Se publică după textul din revistă.

[1] Amănunte cu privire la reprezentarea la Teatrul de Artă din Moscova a piesei lui H. Ibsen *Doctor Stockman* (stagiunea 1900-1901), vezi K. S. Stanislavski, *Viaţa mea în artă*, pag. 295-299, ed. Cartea Rusă.

[2] E vorba de primul spectacol al Studioului nr. 1 al Teatrului de Artă din Moscova, *Pieirea vasului Speranţa*. Vezi amănunte în K. S. Stanislavski, *Opere*, vol. I pp. 351-360, ed. rusă.

[3] *Delsarte, François-Alexandre-Nicolas-Chéri* (1811-1871) — cunoscut cîntăreţ francez, pedagog în domeniul mişcării scenice. Ocupîndu-se cu studiul problemei mişcării, gestului şi ritmului, Delsarte a definit ceea ce el numea „legile expresivităţii şi armoniei". Marii artişti contemporani cu el (de pildă Rachel) au învăţat de la dînsul plastica şi gestul. Delsarte nu şi-a pus la punct cercetările teoretice în acest domeniu. Adepţii lui au cules şi redactat notele sale. Cu propagarea concepţiilor lui Delsarte s-a ocupat în Rusia, în deceniul al doilea al secolului nostru, cunoscutul om de teatru S. M. Volkonski.

MUNCA ACTORULUI IN CINEMATOGRAF ŞI SISTEMUL LUI STANISLAVSKI. Tema acestui articol ocupă un loc principal în moştenirea teoretică a lui V. I. Pudovkin. Începînd cu realizarea filmului *Mama* (1926), în cursul a aproape trei decenii, V. I. Pudovkin a elaborat în practică, precum şi în teorie problemele aplicării sistemului lui Stanislavski în cinematografie, mai cu seamă în creaţia actorului de cinema. Volumul *Actorul în film* a fost prima lucrare mare în acest domeniu. Ulterior V. I. Pudovkin consacră acestei probleme articole ca: *După sistemul lui Stanislavski* (ziarul *Kino*, Moscova, 1935, nr. 49), *Despre lăuntric şi exterior în educaţia actorului* (revista *Iskusstvo kino*, 1938, nr. 7), *Realism, naturalism şi sistemul lui Stanislavski* (revista *Iskusstvo kino*,

1939, nr. 2), prefața la cartea lui M. N. Aleinikov *Căile cinematografului sovietic și MHAT-ul* (Gozkinoizdat, Moscova, 1947), *Ideile lui Stanislavski și cinematograful* (ziarul *Sovetskoe iskusstvo* din 23 octombrie 1948), *Promoția lui* (în cartea *Iakov Protazanov*, Gozkinoizdat, Moscova, 1948) etc. La începutul anului 1951 V. I. Pudovkin a luat parte la discuțiile organizate de ziarul *Sovetskoe iskusstvo*, sub deviza: „Să studiem profund și să dezvoltăm în mod creator moștenirea lui K. S. Stanislavski". El a publicat articolul *După legile vieții reale* (ziarul *Sovetskoe iskusstvo* din 13 ianuarie 1951). În lunile aprilie și mai ale anului 1951, V. I. Pudovkin a publicat în numerele 4 și 5 ale revistei *Iskusstvo kino* un amplu articol intitulat *Sistemul lui Stanislavski în cinematografie*. În anul 1952 acest articol, pe care Pudovkin l-a revizuit și completat întrucîtva, a fost publicat în culegerea *Problemele măiestriei în arta cinematografică sovietică* sub titlul *Munca actorului în cinematograf și sistemul lui Stanislavski*. El a constituit ultima lucrare care generaliza concepțiile artistului în problema aplicării sistemului lui Stanislavski în cinematografie. În volumul de față se publică prima lucrare a lui Pudovkin, altele două, intermediare, și ultima lui lucrare în această problemă. În aceste articole se găsesc unele repetări atît în ce privește tezele teoretice, cît și pildele concrete. Totuși, ele oglindesc sfera principală a problemelor ridicate de Pudovkin în acest domeniu și dau o idee despre dezvoltarea concepțiilor artistului în această problemă în cursul întregii sale activități creatoare. Articolul de față se publică după textul din culegerea indicată.

[1] Filmul *Dama de pică*, realizat de regizorul I. Protazanov după opera cu același titlu a lui Pușkin, în anul 1916, a fost una din cele mai însemnate opere ale cinematografului rus dinainte de Revoluția din Octombrie.

Romanul *Război și pace* al lui L. N. Tolstoi a fost ecranizat de trei ori în cinematografia de dinainte de revoluție. Realizarea cea mai cunoscută se datorează regizorilor V. Gardin și I. Protazanov (1915).

Romanul *Ana Karenina* al lui L. N. Tolstoi a fost ecranizat de regizorul V. Gardin în anul 1914.

[2] *Pieirea vasului Speranța* — piesă a dramaturgului și romancierului olandez Heiermans (1864—1924), scrisă în 1900, în care se arăta o dramă din viața pescarilor olandezi. Primul spectacol public, dat de studioul Teatrului de Artă din Moscova, a avut loc la 15 ianuarie 1913 (vezi K. S. Stanislavski, *Opere*, vol. I, pag. 351—360, ed. rusă).

[3] Vezi nota 17 la articolul *Actorul în film*.

[4] *Toporkov V. O.* (născut în 1889) — artist al poporului al U.R.S.S., eminent actor al MHAT-ului. S-a avut în vedere cartea lui V. O. Toporkov *Stanislavski la repetiții*, Iskusstvo Moscova — Leningrad, 1949 (vezi și ediția în limba romînă, apărută la Ed. Cartea Rusă, 1951).

[5] Vezi nota 13 la articolul *Actorul în film*.

[6] *Batalov N. P.* (1899—1937) — artist emerit al R.S.F.S.R., actor al MHAT-ului. N. P. Batalov a jucat în filmele *Aelita*, *Trei tovarăși*, *Orizontul* și altele. O deosebită popularitate în rîndurile spectatorilor i-a adus actorului crearea figurii lui Pavel Vlasov în filmul *Mama* (1926) și a conducătorului coloniei de muncă din filmul *Drumul vieții* (1931).

[7] Filmul *O întîmplare banală* a fost creat în 1929—1932. V. I. Pudovkin descrie un episod cu Maşenka. Rolul Maşenkăi l-a interpretat E. Rogulina, care pînă atunci nu jucase niciodată nici pe scenă, nici în cinematograf.

[8] Vezi nota 7 la articolul *Cum am devenit regizor*.

[9] *Dikii A. D.* (1889—1955) — artist al poporului al U.R.S.S., actor și regizor. Și-a început activitatea scenică la Teatrul de Artă din Moscova, în anul 1910, sub conducerea lui K. S. Stanislavski. Un loc deosebit în viața de creație a lui A. D. Dikii l-a ocupat munca de actor în cinematografie, începută încă în anul 1919. In filmul *Amiralul Nahimov* a creat figura principală a legendarului amiral. Pentru interpretarea rolului lui Nahimov i s-a conferit lui A. D. Dikii, în anul 1947, Premiul Stalin, precum și un premiu la Festivalul cinematografic internațional de la Veneția.

DESPRE EDUCAȚIA ARTISTICĂ. Una din ultimele lucrări ale lui V. I. Pudovkin, scrisă în legătură cu realizarea filmului *Întoarcerea lui Vasili Bortnikov*. Se publică după textul din revista *Iskusstvo Kino*, 1953, nr. 8.

[1] *Bondarciuk S. F.* (născut în anul 1920) — artist al poporului al U.R.S.S., actor la Studioul actorului de cinematograf. În anul 1948 a absolvit Institutul unional de cinematografie, studioul de actori al lui S. Gherasimov. Rolurile principale jucate în film sînt: comunistul Valko din *Tînăra gardă* (1948), Serghei Tutarinov din *Cavalerul Stelei de Aur* (1950), Taras Șevcenko din *Taras Șevcenko* (1951), Tihon Prokofiev din *Amiralul Ușakov* (1953) și din *Corăbiile iau cu asalt bastioanele* (1953), Garmaș din *Nu trebuie să uităm* (1954), Dîmov din *Zvăpăiata* (1955), Erșov din *Poveste neterminată* (1956), rolul titular din *Othello* (1956), rolul principal din *Soarta unui om* (1959).

[2] *Mordiukova N. V.* (născută în 1925) — artistă la Studioul actorului de cinema. A absolvit în anul 1948 Institutul unional de cinematografie, studioul actorului de sub conducerea lui S. Gherasimov. Rolurile jucate în film au fost: Uliana Gromova din *Tînăra gardă* (1948), Ogorodnikova din *Întoarcerea lui Vasili Bortnikov* (1953).

[3] *Gherasimov S. A.* (născut în anul 1906) — artist al poporului al U.R.S.S., regizor al filmelor: *Cei șapte viteji* (1935), *Komsomolsk* (1937), *Învățătorul* (1939), *Mascarada* (după drama lui M. Lermontov, 1941), *Tînăra gardă*, (după opera cu același titlu a lui A. Fadeev, 1948), *China eliberată* (1950), *Medicul de țară* (1951), *Speranța* (1955), *Pe Donul liniștit* (1958). Din anul 1944 Gherasimov este profesor la Institutul unional de cinematografie, unde conduce studioul de regizori și actori. Cu participarea celei mai mari părți din studenții acestui studiou, a fost mai întîi pus în scenă spectacolul, iar pe urmă a fost realizat filmul *Tînăra gardă*.

CUVÎNTARE ȚINUTĂ ÎN FAȚA LUCRĂTORILOR DIN CINEMATOGRAFIA SOVIETICĂ, LA CONFERINȚA UNIONALĂ CONSACRATĂ PROBLEMELOR CREAȚIEI, MOSCOVA, 1935.— Se publică după copia dactilografiată a stenogramei păstrate în arhiva lui V. Pudovkin.

[1] *Dovjenko A. P.* (1894—1956) — artist al poporului al R.S.F.S.R., regizor de cinema și dramaturg. Lucrează în cinematografie din anul 1926. Cele mai cunoscute filme: *Arsenalul* (1928), *Pămînt* (1930), *Ivan* (1932), *Aerograd* (1935),

*Șciors* (1939), *Miciurin* (1948) le-a realizat după scenarii scrise chiar de el. Dovjenko a lucrat la cîteva filme documentare: *Eliberarea* (1940), *Bătălia pentru Ucraina noastră sovietică* (1943) și *Victoria în Ucraina de pe malul drept* (1945). Este de asemenea cunoscut ciclul de povestiri al lui Dovjenko, consacrat unor teme din Marele Război pentru Apărarea Patriei. Ultimul film la care a lucrat Dovjenko este *Poemul mării*.

[2] Vezi nota 1 la articolul *Cum am devenit regizor*.

[3] *Iutkevici S. I.* (născut în 1904) — artist emerit al R.S.F.S.R., regizor de cinema și pictor. Și-a început activitatea în cinematografie în anul 1925. Filmele sale cele mai cunoscute sînt: *Trecătorul* (în 1932, împreună cu regizorul F. Ermler), *Omul cu arma* (1938), *Iakov Sverdlov* (1940), *Salut, Moscova* (1945), *Prjevalski* (1951), *Scanderbeg* (1953). S. Iutkevici este doctor în științele artei, profesor la Institutul unional de cinematografie.

[4] *Șklovski V. B.* (născut în 1893) — scriitor sovietic, dramaturg cinematografic și teoretician al literaturii, autorul scenariilor *Minin și Pojarski, Ciuk și Ghek* (după A. Gaidar), *Alișer Navoi* etc.

[5] V. Pudovkin se referă la scenariul lui N. Zarhi *Cel mai fericit*, după care a realizat, în anul 1938, filmul *Victoria*.

[6] *Frații Vasiliev* [pseudonimul colectiv al artistului emerit al R.S.F.S.R. G. N. Vasiliev (1899—1946) și al artistului poporului al U.R.S.S. S. D. Vasiliev (1900—1959)] — regizori de cinema și scenariști, care și-au început activitatea în cinematografie din anul 1924. Ei au creat, în anul 1934, filmul *Ceapaev*, una din cele mai mari opere ale artei cinematografice sovietice, care i-a consacrat în ochii întregului popor. In afară de aceasta, au realizat filmele: *Zilele din Volociaevka* (1937), *Apărarea Țarițînului* (1941), *Frontul* (1943).

[7] V. Pudovkin are în vedere pe L. Z. Trauberg, care a realizat la studioul cinematografic *Lenfilm*, în anul 1934, împreună cu G. M. Kozințev, filmul *Tinerețea lui Maxim*, prima serie din trilogia despre Maxim.

[8] Pudovkin îl are în vedere pe Serghei Mihailovici Eisenstein.

FĂRĂ IDEI NU EXISTĂ ARTĂ. Ideea că legătura artistului cu poporul se stabileşte mai cu seamă prin conţinutul de idei al artei sale este o idee fundamentală la V. I. Pudovkin. El o invocă în toate fazele creaţiei sale, găsindu-i de fiecare dată un aspect nou.

Articolul de faţă a fost scris de V. I. Pudovkin pentru culegerea *Tinerii maeştri ai artei*, tipărită în 1938 de editura Iskusstvo şi consacrată tinerilor artişti din teatru, din cinematograf şi din estrada sovietică. Se publică după textul culegerii.

COMIC ŞI EMOŢIONANT PÎNĂ LA LACRIMI. În anul 1944, a avut loc la VOKS o şedinţă solemnă în legătură cu cea de a cincizeci şi cincea aniversare a zilei de naştere a lui Charlie Chaplin, unul din cei mai mari regizori şi actori de cinema progresişti. Articolul *Comic şi emoţionant pînă la lacrimi* este stenograma cuvîntării ţinute de V. Pudovkin la această şedinţă, publicată ulterior în Almanahul secţiei cinematografice a VOKS-ului pe anul 1944. În anul 1954 a fost publicat postum în numărul 9 al revistei *Iskusstvo kino*. Se publică după textul Almanahului secţiei cinematografice a VOKS-ului.

[1] *Chaplin, Charles Spencer* (născut în 1889) — cunoscut regizor, actor, scenarist de cinematograf şi militant pe tărîm obştesc. Şi-a început activitatea artistică într-un *music-hall* din Londra. Din anul 1913 a lucrat la Hollywood, unde şi-a înfiinţat mai tîrziu un studiou propriu.

Cele mai cunoscute filme ale lui Chaplin sînt: *Opinia publică* (1923), *Goana după aur* (1925), *Luminile oraşului* (1931), *Timpuri noi* (1935), *Dictatorul* (1941), *Monsieur Verdoux* (1949) şi *Luminile rampei* (1953). Din cauza activităţii sale de artist creator şi de luptător progresist, Chaplin a fost supus unor persecuţii sălbatice din partea cercurilor reacţionare de la Hollywood. În anul 1952 s-a văzut nevoit să părăsească S.U.A. În anul 1954, i s-a conferit lui Chaplin Premiul Internaţional pentru Pace.

[2] Regizorii de cinema S. Eisenstein şi G. Alexandrov au fost trimişi în 1930—1931 într-o călătorie de studii în S.U.A.

FORȚA POEZIEI. V. I. Pudovkin a scris acest articol cu ocazia împlinirii a cincisprezece ani de la realizarea filmului *Crucișătorul Potemkin*. Această dată a fost sărbătorită printr-o ședință jubiliară specială la 1 februarie 1941. Se publică după textul ziarului *Kino* din 17 ianuarie 1941.

[1] Despre *Crucișătorul Potemkin* — vezi nota 5 la articolul *Regizorul de cinema și materialul de cinema*.

[2] *Alexandrov G. V.* (născut în 1903) — artist al poporului al U.R.S.S., regizor de cinema și dramaturg. La început G. Alexandrov lucrează în cinematografie împreună cu S. Eisenstein și ia parte la crearea filmelor: *Greva* (1924), *Crucișătorul Potemkin* (1925) — în calitate de actor și asistent, iar în filmele *Octombrie* (1927), *Vechiul și noul* (1929) — în calitate de coregizor. Ulterior, G. Alexandrov se manifestă ca autor de comedii, punînd prin filmul său *Toată lumea rîde, cîntă și dansează* (1934) bazele dezvoltării comediei cinematografice muzicale sovietice. A realizat următoarele filme: *Circul* (1936), *Volga-Volga* (1938), *Calea luminoasă* (1940), *Primăvara* (1947), *Întîlnire pe Elba* (1949), *Compozitorul Glinka* (1952).

[3] După varianta inițială a scenariului, al cărui autor e N. Agadjanova-Șutko și care purta denumirea de *Anul 1905*, se intenționa oglindirea în film a tuturor evenimentelor principale ale revoluției din 1905. S-au făcut filmări la Leningrad și în alte orașe. Ulterior, S. M. Eisenstein a renunțat la planul inițial, hotărînd să concentreze toată atenția asupra elementelor legate de răscoala de pe crucișătorul Potemkin.

„PROMOȚIA LUI". V. I. Pudovkin a scris această lucrare pentru culegerea de articole și materiale *Iakov Protazanov*. (Goskinoizdat, Moscova, 1948.) *I. A. Protazanov* (1881—1945) — regizor și scenarist în cinematografia dinainte de revoluție, artist emerit al R.S.F.S.R. Fiind unul din primii regizori de cinema ruși, Protazanov a avut un rol uriaș în elaborarea mijloacelor de expresie ale cinematografului: montajul, primplanul etc. El a legat arta cinematografică de tradițiile clasice ale literaturii și teatrului rus. În anul 1916, a creat filmul *Dama de pică* (după Puşkin), care s-a bucurat de un succes

uriaș atît în Rusia, cît și peste hotare. *Anfisa* (1912), *Război și pace* (1915) și *Părintele Serghi* (1918) au fost de asemenea filme importante. După ce se întoarce în țară, în 1923, în creația lui I. A. Protazanov începe o perioadă nouă: artistul își însușește, cu fiecare film, metoda realismului socialist. Filmele sale cele mai importante, realizate în această perioadă de creație, sînt: *Procesul celor trei milioane* (1926), *Al 41-lea* (1927), *Don Diego și Pelaghea* (1928), *Titluri și oameni* (Almanahul Cehov, 1929), *Sărbătoarea sfîntului Iorghen* (1935), *Fără zestre* (1936). Lucrînd împreună cu I. A. Protazanov mai bine de 10 ani la studioul Mejrabpomfilm, V. I. Pudovkin a avut posibilitatea să observe direct activitatea lui Iakov Alexandrovici. Filmul lui I. Protazanov *Promoția lui*, căruia îi este consacrat articolul, a fost realizat în 1925.

[1] Hotărîrea Consiliului Comisarilor Poporului cu privire la trecerea comerțului și industriei fotografice și cinematografice sub conducerea Comisariatului Poporului pentru Învățămînt a fost semnată de V. I. Lenin la 27 august 1919.

[2] *Popova V. N.* (născută în 1889) — artistă a poporului a R.S.F.S.R., actriță la MHAT. După interpretarea rolului Katiei în filmul *Promoția lui*, V. Popova a jucat în filmele: *Prietenele* și *Zoia* ale regizorului L. Arnștam, *În numele vieții* al regizorilor A. Zarhi și I. Heifiț.

[3] *Blumental-Tamarina M. M.* (1859—1938) — artistă a poporului a U.R.S.S., a debutat în anul 1887 la Teatrul popular *Skomoroh* (Măscărici — n.t.) din Moscova. Din anul 1901 — artistă la Teatrul Korș din Moscova, iar în anul 1933 a fost invitată la Teatrul Mic. A debutat în cinematografie în anul 1923, jucînd în peste douăzeci de filme.

[4] *Drăcușorii* (Goskiprom, Georgia, 1923) — primul film sovietic de aventuri al regizorului I. Perestiani, după povestirea cu același titlu a lui M. Bleahin. Filmul povestește despre participarea tineretului la războiul civil.

[5] *Palatul și fortăreața* (Sevzapkino, 1924) — filmul regizorului A. Ivanovski, după scenariul Olgăi Forș și al lui P. Șcegolev (pe baza materialului din romanul Olgăi Forș

*Îmbrăcați în piatră)*: consacrat luptei duse de organizația *Narodnaia Volia*, în perioada sa revoluționară, împotriva țarismului rus.

[6] *Aelita* (1924) — primul film realizat de I. A. Protazanov după revoluție. Filmul a fost creat după romanul cu același titlu al lui A. N. Tolstoi.

[7] *Aventurile Okteabrinei* (Sevzapkino, 1924) — comedie cinematografică excentrică, realizată de G. Kozințev și L. Trauberg, după propriul lor scenariu.

FILMUL ISTORIC SOVIETIC. V. I. Pudovkin, care a realizat cîteva filme istorice, s-a pronunțat adesea în problemele specificului muncii în legătură cu filmele istorice, căutînd să sintetizeze opiniile sale în acest domeniu. Articolul de față are la bază referatul pe care l-a făcut, în anul 1945, la VOKS. Se publică pentru întîia oară după copia dactilografiată a manuscrisului ce se păstrează în arhiva VOKS-ului.

[1] Vorbind despre literatura din prima perioadă de după Revoluția Socialistă din Octombrie, V. I. Pudovkin are în vedere deceniul al treilea. *Ceapaev* al lui D. Furmanov a fost scris în 1923, *Înfrîngerea* lui A. Fadeev — în 1925, *Torentul de fier* al lui A. Serafimovici — în 1924.

[2] Romanul *Petru I* al lui A. N. Tolstoi a fost publicat de autor după cum urmează: partea I în 1929, partea a II-a — în 1934; partea a III-a a rămas neterminată. *Anii grei* este partea a doua a povestirii dramatice *Ivan cel Groaznic* a lui A. N. Tolstoi, scrisă în perioada Marelui Război pentru Apărarea Patriei și publicată în 1945 (prima parte a acestei povestiri este intitulată *Vulturul și vulturița*). Romanele lui V. Ian au fost scrise precum urmează: *Bătîi* în 1942, *Ginghis-han* — în 1939. Romanul *Marele Mouravi* a fost publicat de A. Antonovskaia în 1939 și în 1941. Poemele lui K. Simonov au fost publicate: *Suvorov* în 1940, *Bătălia de pe gheață* în 1938.

[3] Filmul *Crucișătorul Potemkin* al lui S. Eisenstein a fost realizat în 1925, filmul *Octombrie* a fost creat de S. Eisenstein și G. Alexandrov — în 1927.

[4] Filmul lui V. Pudovkin *Sfîrșitul Sankt-Petersburgului* a fost realizat în anul 1927.

[5] *Ceapaev* a fost realizat în anul 1934. Filmele consacrate lui V. I. Lenin au fost realizate după cum urmează: *Lenin în Octombrie* — în 1937; *Lenin în anul 1918* — în 1939; filmul *Sverdlov* — în 1940.

[6] *Petrov V. M.* (1896) — artist al poporului al U.R.S.S., regizor de cinema. Lucrează în cinematografie din anul 1924, la început ca regizor de filme pentru copii. Mai tîrziu realizează filme inspirate din literatura clasică rusă, precum și filme istorice. Operele sale cele mai cunoscute sînt: *Adresa lui Lenin* (1929), *Furtuna* (1934), *Petru I* (1937—1938), *Kutuzov* (1944), *Vinovați fără vină* (1945), *Bătălia de la Stalingrad* (1948—1949), *Revizorul* (1952).

[7] *Ivan cel Groaznic*, seria I (1944) — filmul regizorului S. Eisenstein, realizat după propriul său scenariu.

[8] V. I. Pudovkin a scris acest articol în timp ce filmul *Amiralul Nahimov* era în curs de realizare.

[9] Aceste filme au fost create: *Alexandr Nevski* în 1938, *Minin și Pojarski* — în 1939, *Petru I* — în 1937—1938, *Kutuzov* — în 1944.

[10] Filmul *Gheorghi Saakadze* a fost realizat — seria I în 1942, seria a II-a — în 1943; *David-bek* în 1944; *Șciors* în 1939; *Bogdan Hmelnițki* în 1941.

[11] *Fetali-han* (Studioul de cinema din Baku, 1948) — filmul regizorului E. Dzigan, după scenariul lui E. Mamedhanlî și M. Husein. N-a rulat pe ecran.

[12] Filmul *Mihailo Lomonosov* a fost realizat, în anul 1955, la studioul de cinema *Lenfilm*, de către regizorul A. Ivanov, după scenariul lui L. Rahmanov.

[13] Filmul *Academicianul Ivan Pavlov* a fost realizat, în anul 1949, la studioul de cinema *Lenfilm* de către regizorul G. Roșal, după scenariul lui M. Papava.

[14] Filmul *Miciurin* a fost realizat, în anul 1948, la studioul de cinema *Mosfilm*, de către regizorul A. Dovjenko, după propriul său scenariu.

UN FILM PENTRU INTREAGA LUME. În anul 1945 V. I. Pudovkin a luat cuvîntul la şedinţa secţiei cinematografice a VOKS-ului în problema creării de filme documentare pentru ecranul internaţional. Pe baza acestei cuvîntări, a fost scris articolul *Un film pentru întreaga lume*, publicat în Almanahul pe anul 1945 al secţiei cinematografice a VOKS-ului. Se publică după textul din almanah.

[1] *Preludiul războiului* — film documentar american.

# CUPRINS


| | Pag. |
|---|---|
| *V. I. Pudovkin — teoretician și critic în arta cinematografică* | 5 |
| Cum am devenit regizor | 35 |
| Regizorul de filme și materialul cinematografic | 51 |
| Scenariul cinematografic | 111 |
| Factorul timp în prim-planuri | 131 |
| [Despre montaj] | 139 |
| Actorul în film | 162 |
| Realismul, naturalismul și sistemul lui Stanislavski | 268 |
| Munca actorului în cinematografie și sistemul lui Stanislavski | 290 |
| Despre educația artistică | 368 |
| Cuvîntare ținută în fața lucrătorilor din cinematografia sovietică, la Conferința unională consacrată problemelor creației, Moscova, 1935 | 379 |
| Fără idei nu există artă | 392 |
| Comic și emoționant pînă la lacrimi | 395 |
| Forța poeziei | 401 |
| „Promoția lui" | 406 |
| Filmul istoric sovietic | 423 |
| Un film pentru întreaga lume | 439 |
| *Note* | 451 |

Responsabil de carte : I. Cristea
Tehnoredactor : S. Gusti
Corector : Ş. Zilberman

*Dat la cules 21.12.59. Bun de tipar 31.03.60. Tiraj 2130 ex. Hîrtie semivelină mată de 65 gr.m². Ft. 540×840/16. Coli ed. 23,64. Coli de tipar 29.75. Ediţia I. Comanda 4393. Planşe tipo 5. A. nr. 02048. Pentru bibliotecile mici indicele de clasificare 778 S R.*

Tiparul executat sub com. Nr. 3747 la Intrepr. Poligr. „13 Decembrie 1918" Str. Grigore Alexandrescu 93—95, Bucureşti — R.P.R.

714